



ESTUDOS DE TEATRO

A OBRA DRAMÁTICA DE FERREIRA DE CASTRO

MARIA CLARA VASCO CAMPANILHO BARRADAS



ESTUDOS DE TEATRO

A OBRA DRAMÁTICA DE FERREIRA DE CASTRO

MARIA CLARA VASCO CAMPANILHO BARRADAS

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria Helena Serôdio
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

Resumo: Ferreira de Castro (1898-1974) é um dos mais reconhecidos romancistas portugueses do século XX. Começou a escrever por volta dos 13 anos e foi apurando a sua técnica em contos e novelas. Fruto da pouca experiência, esses textos são ainda frágeis na sua composição. A partir de 1928, as suas obras, principalmente romances, revelam já maturidade na técnica e nos temas, podendo a obra do escritor ser, portanto, dividida em duas fases. Ferreira de Castro escreveu também quatro textos dramáticos, três na primeira fase e um na segunda.

A primeira peça – *Alma luzitana* (1916) – foi escrita no Brasil, para onde o escritor tinha emigrado. Foi publicada, mas – tanto quanto se sabe – não foi representada. Conta a história de uma família desfeita em consequência da guerra. A segunda peça – *O rapto* (1918) – também foi escrita no Brasil. Existe apenas um manuscrito deste texto, que foi representado na cidade de Belém, no Pará. Tem como questão central a emancipação da mulher. *O mais forte* (1922), a terceira peça, já foi escrita em Portugal. Este texto, distinguido num concurso de peças do Teatro Nacional Almeida Garrett, nunca foi editado nem representado, existindo apenas o manuscrito. Retrata a vontade de um homem em subir na vida a todo o custo. A quarta e última peça – *Sim, uma dúvida basta* (1936) – é a única que pertence à segunda fase da obra de Ferreira de Castro. Foi escrita a pedido do actor Robles Monteiro, mas a sua representação foi impedida por ordem superior. O texto, que só foi editado em 1994, expõe um caso jurídico de consciência e de dúvida.

A peça mais interessante e bem construída de Ferreira de Castro é *Sim, uma dúvida basta*. Mesmo assim, a leitura das outras não deixa de ser pertinente para se conhecer e entender o percurso literário de Ferreira de Castro que o levou até à sua fase canónica.

Palavras-chave: Ferreira de Castro, teatro, primeira fase

Abstract: Ferreira de Castro (1898-1974) is one of the most renowned Portuguese novelists of the twentieth century. He started writing at the age of 13 and improved his technique by writing short stories and novels. Because of his lack of practice these works are still fragile. From 1928 onwards he wrote mainly novels, and these are much more complete now in terms of technique and subjects. Thus, Ferreira de Castro's work can be divided into two periods. He also wrote four dramas, three in the first period and the last one in the second period.

The first drama, *Alma luzitana* (1916) was written in Brazil, where Ferreira de Castro was living at the time. It was published but, as far as we know, was not staged. It's a story about a broken home as a result of the war. The second drama is called *O rapto* (1918) and was also written in Brazil. There is only one manuscript of this work. It was staged in Belém, a city in the Brazilian state of Pará. Its core issue is the emancipation of women. *O mais forte* (1922) is the third drama written by Ferreira de Castro. By the time he wrote it he had already returned to Portugal. It was awarded in a drama competition organized by the Almeida Garrett National Theatre, in Lisbon. However it was never edited nor staged. There's only the manuscript. This is the story of a man's desire to succeed in life. The fourth and last work is *Sim, uma dúvida basta* (1936), the only drama by Ferreira de Castro written during the second period of his career. It was a request by actor Robles Monteiro. Its staging was precluded by the government. This was only published in 1994. It sets out a legal case of consciousness and doubt.

The most interesting and well written drama of Ferreira de Castro is *Sim, uma dúvida basta*. Nevertheless reading the other works can be relevant to know and understand the literary career of Ferreira de Castro that led him to his mature period.

Keywords: Ferreira de Castro, theatre, early works

Agradecimentos

À Professora Doutora Maria Helena Serôdio, por orientar esta dissertação.

À Professora Doutora Maria João Almeida, pelo auxílio na construção do trabalho.

À Professora Doutora Eugénia Vasques, pelas informações prestadas.

À Dra. Sofia Patrão, da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, pelo auxílio na pesquisa de informação.

À equipa do Museu Ferreira de Castro, em Sintra, na pessoa do seu director Dr. Ricardo António Alves, pela disponibilidade e colaboração no acesso às obras inéditas e ao espólio de Ferreira de Castro, essencial para a concretização deste trabalho.

Índice

	Pág.
• Introdução	1
• Capítulo 1 – Notas biográficas de Ferreira de Castro	5
• Capítulo 2 – A obra dramática de Ferreira de Castro	11
○ 2.1 Os primeiros escritos	13
○ 2.2 <i>Alma luzitana</i>	17
○ 2.3 <i>O rapto</i>	29
○ 2.4 <i>O mais forte</i>	36
○ 2.5 <i>Sim, uma dúvida basta</i>	56
○ 2.6 As obras dramáticas como espelho da fase de experimentação	83
• Conclusão	91
• Fontes	95
• Bibliografia	101
• Índice onomástico	111
• Anexos	115
○ Decreto n.º 7 762, <i>Diário do Governo</i> , I série, n.º 217, de 31 de Outubro de 1921	117
○ Ofício do Director-geral do Ensino Superior e das Belas Artes para o Comissário do governo junto do Teatro Nacional Almeida Garrett a propósito da peça <i>Sim, uma dúvida basta</i>	119
○ Cartaz de divulgação da representação de <i>O rapto</i>	121

Introdução

Os romances de Ferreira de Castro (1898-1974) mudaram a literatura portuguesa do século XX. Toda a obra do escritor foi fortemente influenciada, a vários níveis, pela sua vida pessoal, especialmente pelos difíceis anos de adolescência e juventude, vividos no Brasil como emigrante. É nos romances que Ferreira de Castro mais revela a influência que esse período teve sobre si.

Autodidacta, Ferreira de Castro iniciou-se na escrita, por vontade própria, muito cedo. Os primeiros trabalhos são, previsível e compreensivelmente, imaturos. A sua técnica vai melhorando com a experiência e com o trabalho como jornalista, que exerceu, mesmo sem agrado, durante 19 anos. Até que, cerca de 12 anos depois de começar a escrever, em 1928, edita um romance muito diferente de tudo o que tinha escrito até ali. A partir daí, toda a sua produção vai melhorar substancialmente e o escritor passa a dedicar-se a um género de literatura – o romance – que ainda não tinha contemplado. Esta é a sua fase de maturidade, a fase adulta ou canónica. Inclui romances como *Emigrantes* (1928), *A selva* (1930) ou *A lã e a neve* (1947) e livros de viagens.

No que concerne a diversidade de géneros de texto literário utilizados, Ferreira de Castro foi mais prolífico na primeira fase da sua carreira. Nesse período escreveu contos e novelas, a par de vários géneros de texto jornalístico. Mas também escreveu quatro peças de teatro. O texto dramático não é habitualmente associado a Ferreira de Castro, talvez porque as primeiras três obras dramáticas façam parte da primeira fase da carreira do escritor; apenas a última pertence à fase da sua maturidade artística.

A primeira fase da obra de Ferreira de Castro contém textos francamente débeis. Foi um período – pode dizer-se – experimental. Com o passar do tempo, Ferreira de Castro terá compreendido que a obra anterior a 1928 sofria de demasiadas imperfeições. Por isso, o próprio escritor decidiu não reeditar toda essa produção. Neste lote de trabalhos estão incluídas três das quatro peças de teatro que escreveu. A quarta foi

impedida de ser representada por ordens superiores. E assim ficou esquecida a obra dramática de Ferreira de Castro.

No espaço de 20 anos, sensivelmente no primeiro terço do século XX, quando o escritor tinha entre 18 e 38 anos e vivia no Brasil e em Portugal, Ferreira de Castro escreveu os seus quatro únicos textos dramáticos conhecidos.

A presente dissertação pretende dar a conhecer a obra dramática de Ferreira de Castro, mostrando em que condições o escritor criou cada peça e o destino editorial que teve cada uma. Sabe-se que apenas duas peças foram publicadas, uma imediatamente a seguir à sua escrita e outra 58 anos depois; uma peça foi representada, outra foi impedida de subir à cena pela Comissão de Censura; uma outra mantém-se inédita. Esta abordagem permitirá também perceber onde e como se inserem os quatro textos dramáticos nos quase sessenta anos da carreira literária de Ferreira de Castro, em termos de género literário, apuro da técnica e temática.

Os temas que Ferreira de Castro mais utiliza na sua obra canónica e que o caracterizam são de fácil reconhecimento. Em todos os seus romances – e também nas obras de viagens e no estudo sobre a História da arte – se encontram temas de carácter universal, centrados no Homem e na sua existência. Muitos dos temas que Ferreira de Castro aborda nas suas obras recebem influências da vida pessoal do escritor. A sua maneira de encarar a vida, os problemas sociais e as preocupações artísticas foi desenvolvida nos anos em que Ferreira de Castro viveu no Brasil e manteve-se até ao fim da vida do escritor. Esse ideário, perceptível nos romances, encontra-se igualmente, com relativa facilidade, nas novelas e contos da primeira fase. Nesta dissertação tentar-se-á perceber se os textos dramáticos de Ferreira de Castro denotam ou não alguma ou algumas das características associadas ao escritor e que se revelam na sua obra canónica.

O conhecimento das circunstâncias associadas à escrita de cada peça também permitirá entender melhor a relação de Ferreira de Castro com o Teatro. E, ainda, por que razão o escritor se dedicou à escrita dramática sobretudo nos primeiros anos da sua carreira literária, sendo apenas a sua última peça da fase de maturidade criativa.

A relação de Ferreira de Castro com o Teatro não se esgota, no entanto, nas quatro peças que escreveu. Como jornalista, o escritor trabalhou para vários periódicos, primeiro brasileiros e depois portugueses. Escreveu todo o tipo de textos jornalísticos,

sobre as mais variadas temáticas, incluindo teatro. Entre 1921 e 1928, já em Portugal, Ferreira de Castro publicou em vários jornais e revistas entrevistas a gente do teatro, reportagens sobre temas de artes do espectáculo, escreveu crónicas sobre a arte teatral e críticas de espectáculos. Estes artigos não serão, todavia, abordados nesta dissertação, que visa sobretudo analisar as peças que escreveu para teatro.

Ferreira de Castro também publicou algumas obras ensaísticas ao longo da sua carreira. Em 1921, edita *Mas...*, a sua primeira obra publicada em Portugal. Esta obra inclui-se na primeira fase de Ferreira de Castro e é uma tentativa de definição de um estilo pessoal. Resulta de uma afirmação pessoal que Ferreira de Castro achava que tinha de ser declarada com estrondo e violentamente para ser recebida. *Mas...* contém opiniões estremadas e radicais, próprias de uma atitude explorativa e um pouco juvenil. A obra divide-se em duas partes, uma mais ensaística e outra constituída por vários contos. Na primeira parte está incluído o ensaio “Teatro, autores, actores”, que, de resto, se apresenta como o mais longo. Este ensaio, que se enquadra no estilo próprio de Ferreira de Castro nesta obra e neste período, apresenta uma abordagem da arte do teatro definindo-a em três frentes: a efemeridade do acto teatral; a importância do texto e do seu autor; e as várias formações do profissional actor. Estes três temas estão, de resto, bem explícitos no título do texto.

Esta dissertação visa abordar criticamente os textos dramáticos escritos por Ferreira de Castro. Estando a obra deste autor relativamente interligada às circunstâncias da sua vida pessoal, no Capítulo 1 faz-se uma breve resenha da biografia de Ferreira de Castro. No Capítulo 2, apresentam-se os textos dramáticos. O subcapítulo 2.1 é dedicado ao início da carreira literária de Ferreira de Castro, antes de escrever a primeira peça de teatro (esta foi apenas o segundo texto mais complexo do escritor). Os subcapítulos seguintes – 2.2 a 2.5 – referem-se, cada um, a um texto dramático; estão ordenados cronologicamente e recebem como título o título da obra correspondente. O último subcapítulo, 2.6, faz um apanhado das características comuns às quatro peças e tenta perceber a relação de Ferreira de Castro com os seus próprios textos dramáticos.

Em cada subcapítulo dedicado às obras, inclui-se uma paráfrase do texto e um comentário ao mesmo. Entende-se a referida configuração como vantajosa, uma vez que esta dissertação estuda criticamente textos com pouca divulgação nuns casos, noutros são mesmo inéditos.

Para a transcrição de citações de obras datadas da primeira metade do século XX, manteve-se a grafia original dos documentos consultados. Todavia, adoptaram-se as regras editoriais em vigor, havendo unicamente lugar para acertos no que respeita a situações esporádicas relacionadas com espaçamentos, acentuação e sinais de pontuação. Esta opção é aplicada nas citações de manuscritos, de obras impressas e de periódicos e legislação da época mencionada.

Capítulo 1 – Notas biográficas de Ferreira de Castro

A vida de Ferreira de Castro influenciou, a vários níveis, a sua obra literária. José Maria Ferreira de Castro nasceu em 24 de Maio de 1898, em Ossela, no concelho de Oliveira de Azeméis, Aveiro. Era o mais velho de quatro irmãos, filhos de trabalhadores rurais. Quando tinha oito anos, o pai morre. Em 1910, faz o exame do 2.º grau da instrução primária, com distinção. Essa seria a sua única habilitação académica.

Em 1911, com 12 anos, embarca sozinho para o Brasil, destino preferencial da vaga de emigração que então acontecia em Portugal. A resolução, tomada por si, era um acto de valentia. Desembarca em Belém, no Pará. Fica cerca de um mês em casa de um conhecido, que o envia para um seringal. A extracção do látex era a grande indústria daquela região da Amazónia.

José Maria vai para o seringal “Paraíso”, junto ao rio Madeira, afluente do rio Amazonas. É dos poucos trabalhadores que sabe ler, pelo que toma a função de caixeiro no armazém. No entanto, convive com os seringueiros do Pará e do Ceará, vítimas do trabalho forçado e esforçado que se exigia nos seringais. Começa a escrever impressões e pequenos contos. Aos 14 anos, decide escrever um romance, *Criminoso por ambição*.

Em Outubro de 1914, quase quatro anos depois, deixa o seringal para tentar a sorte na cidade. Em Belém, a vida não é fácil. O conhecido renega-o. Sem dinheiro, passa fome e dorme na rua. Aceita todo o tipo de trabalhos, como limpar faróis ou colar cartazes. Em 1915, trabalha como embarcadiço num navio de cabotagem no rio Madeira e escreve as suas impressões dessas viagens. Passa muito tempo a ler na Biblioteca Pública de Belém. No mesmo ano, colabora, pela primeira vez, com um jornal, *A Cruzada*, e, depois, com o *Jornal dos Novos*, ambos do Pará.

Em 1916 manda imprimir *Criminoso por ambição*. O romance é editado em fascículos que o próprio José Maria vende porta a porta. É a primeira obra publicada por Ferreira de Castro. Neste ano, publica igualmente a peça *Alma luzitana*.

Em 1917, a vida de José Maria tinha melhorado. Aos 19 anos, já escreve para vários jornais e revistas. Com outro emigrante português, João Pinto Monteiro, funda e dirige o semanário *Portugal*, destinado à comunidade portuguesa de Belém. No *Portugal*, publica em folhetins o romance *Rugas sociais*, que não chega a terminar. No mesmo ano, a peça *O rapto* é representada em Belém. Em 1919, numa acção de divulgação do *Portugal*, viaja pela Amazónia, Maranhão, São Paulo e Rio de Janeiro.

Depois de nove anos no Brasil, decide regressar a Portugal. Embarca no Rio de Janeiro e chega a Lisboa em Setembro de 1919. Passa algum tempo na sua aldeia, mas logo rumo a Lisboa com o objectivo de enveredar pelo jornalismo, ainda que não tenha nenhum conhecimento do meio em Portugal.

Os primeiros tempos na capital também não são fáceis. Mais uma vez, passa fome. Pouco depois, começa a colaborar com algumas publicações, escrevendo qualquer texto sobre qualquer tema. Continua a ler muito sobre os mais variados temas. Funda o jornal *O Luso*, com o intuito de aproximar Portugal e Brasil, mas tem curta duração. Em 1922 funda *A Hora – Revista de arte, actualidade e questões sociais*, que, igualmente, terá poucos números publicados.

Em 1921 publica um conjunto de textos ensaísticos e literários. *Mas...* é a sua primeira obra publicada em Portugal. Esta obra inclui o ensaio “Teatro, autores, actores”, o único texto de não ficção sobre teatro escrito por Ferreira de Castro. Os anos seguintes seriam prolíficos em ficção. Em 1922 escreve a peça *O mais forte* e publica a novela *Carne faminta*. Em 1923 publica as novelas *O êxito fácil* e *Sangue negro*. Em 1924, edita *A boca da esfinge*, em parceria com o jornalista Eduardo Frias, e, depois, *A metamorfose*. No mesmo ano, *O êxito fácil* é traduzido para castelhano, a primeira tradução de uma obra sua. Em 1925, escreve *A morte redimida* e *Sendas de lirismo e de amor* e, em 1926, *A peregrina do mundo novo*, *A epopeia do trabalho* e *O drama da sombra*. Em 1927 publica as colecções de contos *A casa dos móveis dourados* e *O voo nas trevas*.

Ao mesmo tempo, continua a colaborar com várias publicações do continente, nomeadamente *A Batalha* e a revista *A B C*, mas também das ilhas e até de África, a um

ritmo intenso. Começa a ser reconhecido no meio jornalístico. Em 1925, é admitido no Sindicato dos Profissionais da Imprensa de Lisboa e, no ano seguinte, é eleito presidente, pouco antes do golpe de 28 de Maio que instaurará o Estado Novo. O Sindicato seria encerrado no ano seguinte. Em 1927 integra, pela primeira vez, os quadros de um jornal, *O Século*, como redactor e editor da página de “internacional”. Em 1928, com Campos Monteiro, funda e dirige a revista mensal *Civilização*.

Ainda em 1928, com 30 anos, publica o primeiro romance da fase adulta. *Emigrantes* marca um ponto de viragem na obra de Ferreira de Castro. Dois anos depois, edita *A selva*, talvez a obra com mais características autobiográficas. Muito rapidamente, este romance conhece tradução para várias línguas. Menos de um mês depois desta publicação, morre a escritora Diana de Liz, companheira do autor desde 1927. Ferreira de Castro sentiu muito esta morte. Abandona a *Civilização* e, sozinho e desiludido, viaja pela Europa. No regresso, organiza, prefacia e publica dois volumes escritos pela autora: *Pedras falsas* (1931) e *Memórias duma mulher da época* (1932).

Em 1931, o jornalista e amigo Jaime Brasil publica *Ferreira de Castro e a sua obra*, o primeiro livro sobre o escritor. No mesmo ano, Ferreira de Castro adoece com gravidade. Convesce durante três meses na Madeira, onde escreve *Eternidade*. Publicado em 1933, o romance reflecte os sofrimentos do autor nos anos anteriores. No mesmo ano, passa bastante tempo no Nordeste transmontano, daí resultando o quarto romance. *Terra fria*, publicado em 1934, primeiro em folhetins em *O Século*, depois em volume, valer-lhe-á o Prémio Ricardo Malheiros, da Academia das Ciências.

No final de 1934, desgastado com a actuação da Censura, entretanto instaurada no país pelo regime ditatorial, e querendo dedicar-se a tempo inteiro à literatura, Ferreira de Castro abandona o jornalismo. Em 1935, a pedido de amigos, toma a direcção do jornal *O Diabo* por pouco mais de dois meses, até encontrar a pessoa certa para a função. Ainda em 1935, faz uma longa viagem pelo Mediterrâneo.

Em 1936, escreve a peça *Sim, uma dúvida basta*. Enquanto jornalista, Ferreira de Castro já tinha sentido a mão do censor. Enquanto escritor, experimenta pela primeira vez a censura de uma obra quando esta peça é impedida de se representar. Só será editada em 1994. Por isso, o próprio põe de lado o romance *O intervalo*. Faria o mesmo com vários outros trabalhos ao longo do tempo. Apesar de não ter ambições políticas, Ferreira de Castro sempre se manifestou contra a Censura e contra o regime.

Impossibilitado de escrever com a liberdade que considera justa, decide dedicar-se ao género da literatura de viagens. O périplo pelo Mediterrâneo, em 1935, forneceu o material para *Pequenos mundos e velhas civilizações*, editado em fascículos em *O Século*, em 1937.

Em 1938, casa, em Paris, com a pintora madrilena Elena Muriel, que conhecera dois anos antes. Aceita escrever para o jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, e viaja para a Escandinávia e a Checoslováquia, escrevendo as suas impressões. Ainda neste ano, *A selva* conhece duas edições especiais: a primeira publicação em França, com tradução do poeta suíço Blaise Cendrars, e uma edição de luxo com ilustrações de conhecidos pintores portugueses. Em 1939, com o apoio do jornal *A Noite* e da Empresa Nacional de Publicidade, Ferreira de Castro e a mulher viajam pelo mundo. Daqui resulta *A volta ao mundo*, publicado em fascículos entre 1940 e 1944 e depois em dois volumes. Entretanto, em 1940, publica o romance *A tempestade*, primeiro em folhetim no jornal *O Primeiro de Janeiro* e depois em volume. Em 1945 nasce a filha Elsa Beatriz.

Em 1947 publica *A lã e a neve*, o primeiro romance em 14 anos. Em 1948 é homenageado em Paris pela Societé des Gens de Lettres. O jornal francês *Les Lettres Françaises* publica o conto *Le patron des navigateurs*, *O senhor dos navegantes*. Em 1949, a editora Guimarães & C.^a inicia a publicação das *Obras completas*, com ilustrações de artistas portugueses. A editora oferece ao escritor uma elevada quantia para incluir as obras anteriores a *Emigrantes* (1928), mas Ferreira de Castro recusa por considerar que não têm qualidade suficiente. Nenhuma das obras publicadas no período 1916-1927 seria reeditada. Em 1950 publica o romance *A curva da estrada*. A edição francesa de *A lã e a neve*, do mesmo ano, é seleccionada pelo Club Français du Livre. No ano seguinte, Ferreira de Castro é proposto ao Prémio Nobel da Literatura. Em 1954 edita *A missão*, que inclui a novela homónima, o romance *A experiência* e o conto *O senhor dos navegantes*. Em 1955, comemorando o 25.º aniversário da obra, é publicada nova edição de *A selva* com ilustrações do pintor brasileiro Cândido Portinari.

Mais uma vez, Ferreira de Castro afasta-se do romance e dedica os oito anos seguintes à obra *As maravilhas artísticas do mundo ou a prodigiosa aventura do homem através da arte*. Foi editada entre 1959 e 1963. Aqui o escritor ocupa-se das preocupações estéticas e mentais do Homem ao longo do tempo. A obra recebe, em 1965, o Prémio Catenacci, da Academia de Belas Artes de Paris.

Em 1958 é convidado por um grupo de oposicionistas ao regime a candidatar-se à presidência da República, com um amplo apoio de vários quadrantes. Recusa, argumentando que não tem ambições políticas nem aptidão para a função.

Em 1959, 40 anos depois de regressar, Ferreira de Castro volta ao Brasil, a convite da União Brasileira de Escritores. Permanece no país cerca de um mês e recebe homenagens de várias individualidades e instituições brasileiras. Não vai ao Pará. Em 1961, é homenageado novamente pela Societé des Gens de Lettres de Paris. Fala-se numa nova candidatura ao prémio Nobel, com Aquilino Ribeiro e Miguel Torga. Ferreira de Castro recusa para não concorrer com aqueles dois escritores, que admira. Em 1962, é eleito por unanimidade Presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores.

Em 1966, os 50 anos de vida literária de Ferreira de Castro são celebrados com várias actividades em Portugal, no Brasil e noutros países. A Sociedade Nacional de Belas Artes monta uma exposição sobre a vida e obra do escritor. São publicadas edições especiais de *Emigrantes* e *Terra fria*. Em Oliveira de Azeméis é erigido um monumento ao emigrante, simbolizando toda a obra de Ferreira de Castro. É homenageado com um colóquio no Ateneu Comercial do Porto, uma exposição bibliográfica e duas sessões de autógrafos, naquela que foi a maior homenagem que o escritor havia recebido em Portugal. No Brasil, realiza-se uma sessão especial na Academia Brasileira de Letras, entre outras iniciativas. Nenhuma entidade oficial portuguesa se associou a qualquer actividade comemorativa.

Em 1965, Ferreira de Castro recebe a doação da casa arrendada onde nasceu, em Ossela. O escritor doa a casa à Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis, com a condição de a manter como se encontrava na sua infância.

Em 1968, numa edição simultânea em Portugal e no Brasil, publica *O instinto supremo*, o último romance. A União Brasileira de Escritores apresenta a candidatura de Jorge Amado ao Prémio Nobel da Literatura. O escritor brasileiro põe como condição a inclusão de Ferreira de Castro. Este, achando-se não merecedor da distinção, aceita, para que Jorge Amado aceitasse a sua própria candidatura. Em 1970 Ferreira de Castro vence o prémio Águia de Ouro do Festival do Livro de Nice, atribuído por unanimidade por um júri internacional. É o primeiro prémio literário internacional de monta ganho por um autor português. Em 1971, com Jorge Amado e Eugenio Montale, recebe o Prémio da Latinidade, atribuído pela Academia do Mundo Latino, de Paris. Com o

dinheiro dos dois prémios, manda construir uma biblioteca nos Salgueiros, a terra natal. Ainda em 1971 volta a visitar o Brasil, mas também não vai ao Pará.

Em 1973, o escritor doa a maior parte do seu espólio ao “povo de Sintra”. Durante anos, Ferreira de Castro fez várias estadias naquela vila. Aí escreveu a maior parte da sua obra. O 75.º aniversário do escritor é comemorado com várias actividades, entre elas mais uma edição especial de *A selva* e várias sessões de homenagem.

Festeja com entusiasmo o 25 de Abril de 1974 e participa activamente no primeiro 1.º de Maio. Em 5 de Junho, sofre um acidente vascular cerebral em Macieira de Cambra, próximo da terra onde nasceu. Não chega a recuperar e morre no hospital, no Porto, em 29 de Junho. Publica-se *Os fragmentos (um romance e algumas evocações)*, que o escritor havia deixado preparado para edição quando soube da revolução e do fim da Censura. Nesta obra está incluído *O intervalo*, escrito 38 anos antes, e vários textos memorialísticos.

No ano seguinte, a Editora Lello publica toda a obra do autor, sob o título *Obras de Ferreira de Castro*. Como o próprio tinha pedido cinco anos antes, os restos mortais de Ferreira de Castro são inumados numa encosta da serra de Sintra.

Capítulo 2 – A obra dramática de Ferreira de Castro

Desde a primeira obra publicada (1916) até à última (1968), passaram cinquenta e dois anos na carreira literária de Ferreira de Castro. Começando muito jovem, abordou vários géneros literários e várias temáticas. Os primeiros anos foram de exercício e experimentação. Mais tarde, aos trinta anos e doze anos depois da primeira publicação, mudou o género e o estilo. Deste modo, é possível dividir a obra de Ferreira de Castro em duas fases distintas.

A primeira fase inicia-se por volta dos 13 anos com os primeiros escritos. Caracteriza-se pela dispersão de géneros literários, predominando os contos e as novelas – com textos curtos – e pela procura por um estilo próprio. É uma trajectória errática, própria de quem não teria encontrado ainda o modo pessoal de escrever, como propõe Ricardo António Alves (2002: 60). Esta fase iniciou-se no Brasil, com duas obras editadas em 1916 e 1918, e continuou nos primeiros anos do regresso de Ferreira de Castro a Portugal, em que editou mais do que uma obra por ano entre 1922 e 1927.

A segunda fase inicia-se já em Portugal, com a publicação de *Emigrantes*, em 1928. Este romance, mais ambicioso na forma, no estilo e no tema que qualquer obra do período anterior, «viria a traçar o [...] caminho [de Ferreira de Castro] e confirmar a sua aspiração a uma literatura menos postiça e leviana» (ALVES 2002: 60). A partir daí, a obra de Ferreira de Castro manteria um nível semelhante de consistência formal e temática, com maior incidência no género do romance. A obra canónica do escritor pertence a esta fase.

Por seu lado, esta segunda fase do trabalho de Ferreira de Castro apresenta três momentos ou modos de escrever. Como diz Álvaro Salema, são «três direcções nitidamente demarcadas, sem prejuízo da unidade essencial de espírito e de vivência humana que os funde numa unidade de obra criada.» (SALEMA 1974: 40). O primeiro

momento corresponde aos romances mais directamente ligados a uma experiência pessoal: *Emigrantes* (1928), *A selva* (1930), *Eternidade* (1933), *Terra fria* (1934) e *A lã e a neve* (1947). O segundo é o dos livros de viagens em que Ferreira de Castro se empenha «com inteira adesão de vida interior na descoberta e desvendamento da experiência histórica e social da humanidade através das suas expressões multímodas» (*Ibidem*) e inclui as obras *Pequenos mundos e velhas civilizações* (1937), *A volta ao mundo* (1940-1944) e ainda a «vasta panorâmica estético-humanística» (*Ibidem*) de *As maravilhas artísticas do mundo ou A prodigiosa aventura do homem através da arte* (1959-1963). O terceiro momento corresponde a *Tempestade* (1940), *A curva da estrada* (1950) e *A missão* (1954). É o momento em que o escritor «ganha maior amplitude universalista [...] [e] plenitude de expressão literária e ética» (*Ibidem*). De certo modo, a última obra de Ferreira de Castro, *O instinto supremo* (1968), «[funde], na sua específica maneira, as três direcções definidas» (SALEMA 1974: 40-41).

Quando Ferreira de Castro tinha já uma considerável obra publicada, achou que os seus trabalhos iniciais não eram satisfatórios. Assim, não permitiu que a obra da primeira fase fosse reeditada, o que acabou por ditar o seu esquecimento. A obra da segunda fase tornou-se, deste modo, a única representativa do escritor.

Em paralelo com a carreira literária, Ferreira de Castro também trabalhou como jornalista. Foi uma carreira mais curta, que começou em 1915 no Brasil e terminou em Portugal em 1934. A actividade no jornalismo correspondeu a toda a primeira fase da sua obra e aos primeiros anos da segunda.

Apesar de a sua obra canónica não incluir nenhum outro género literário que não o romance e os livros de viagens, Ferreira de Castro chegou a dedicar-se ao texto dramático. As datas de publicação das suas obras e as que marcam a sua carreira de jornalista vão ser importantes para compreender em que momento da vida literária do escritor se inserem essas obras dramáticas.

Ferreira de Castro escreveu quatro peças de teatro. Cada uma foi escrita em diferentes momentos da vida e dividem-se pelas duas grandes fases da obra do autor, ou seja, foram escritas antes e depois da publicação de *Emigrantes*. As três primeiras peças pertencem à primeira fase e a última aparece mais tarde, no início da fase adulta. As duas primeiras foram escritas no Brasil, as duas últimas em Portugal. As circunstâncias de edição e de transposição cénica são igualmente diferentes para cada uma das peças.

Na abordagem dos textos dramáticos de Ferreira de Castro será tida em conta a sua integração na carreira literária do autor e procurar-se-á conhecer as condições vivenciais em que foram escritos.

2.1 Os primeiros escritos

Em Portugal, Ferreira de Castro só tinha escrito bilhetes para si próprio e cartas para as raparigas da escola. Foi no seringal que começou a fazer experiências com a escrita, escrevendo pensamentos e cartas que enviava à família e amigos. A sua função era atender no armazém, o que resultava em pouco trabalho e muito tempo livre, não obstante a dureza da vida na selva. Leu todos os – poucos – livros que existiam no seringal. Em entrevista, Ferreira de Castro contou mais tarde que aqueles livros eram «literariamente tão pueris como [...] [ele] próprio, mesmo aqueles que nesse tempo [...] [lhe] pareciam excelentes» (Anon. 1966a: 1, 4-5).

As notícias chegavam ao seringal através dos jornais e das cartas. Ferreira de Castro lia todos os jornais, e, muitas vezes também, lia as cartas dos seringueiros que não sabiam ler. Ferreira de Castro, para quem a leitura dos jornais era uma distração da vida no seringal, acompanhava com particular interesse as novidades vindas de Portugal. Por influência de outro trabalhador seu colega, fazia as palavras cruzadas e charadas do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*.

Escreveu também impressões do meio que o cercava e pequenos contos. Entrevistado muitos anos depois, Ferreira de Castro diria que esses textos não tinham «nenhum mérito literário, é claro» (Anon. 1966a: 1, 4-5). Estimulado por um trabalhador mais velho, enviou os contos para pequenos jornais de outros estados do interior do Brasil, tendo alguns deles sido publicados.

Aos 14 anos, em 1912, Ferreira de Castro entendeu que já era capaz de escrever uma obra maior. Ocupou cerca de dois anos a escrever e reescrever o seu texto de maior fôlego até à data, de que muito se orgulhava. Chamou-lhe *Amor de Simão*.

Em Outubro de 1914, Ferreira de Castro despediu-se do seringal e regressou à cidade de Belém. A vida foi-lhe difícil. Como escreveu Jaime Brasil, biógrafo de

Ferreira de Castro, neste período difícil da sua vida, o autor «começou a interessar-se pelos grandes problemas da Humanidade» (BRASIL 1961: 33) e essas serão as preocupações que irão ser a base de toda a sua obra.

Ferreira de Castro realizou alguns trabalhos menores e, mais tarde, conseguiu trabalho como embarcadiço num navio de cabotagem. Aí escreveu umas notas sobre o que observava durante as viagens, de que haveria de resultar o texto *Impressões de viagens quando eu trabalhava num navio* (1915).

Na Biblioteca Pública de Belém continuou a dedicar-se à leitura. Dentro do género romance leu Honoré de Balzac, Émile Zola, Victor Hugo, Fiodor Dostoievski, Alfred de Musset, Perez Escrich, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz (Anon. 1966f: 1, 7; ALVES 2002: 223). Embora não se encontre referência, é possível que, nas suas leituras, Ferreira de Castro tenha tido contacto com textos dramáticos. Para além da instrução primária, ainda em Portugal, as leituras foram a única instrução que receberia no resto da vida, como o próprio revelou mais tarde:

Eu sou um autodidacta. Não posso mesmo dizer que estudei no que isto significa de disciplina, pois tudo quanto aprendi, desde as línguas que me permitissem conhecer o espírito de outros povos, até à sociologia e à filosofia, que tanto me interessam, o fiz sem esforço, impelido mais por uma grande curiosidade e por intuição do que por força de vontade; e, graças a isso, todas as minhas incursões no mundo do conhecimento humano foram agradáveis em vez de penosas. (*apud* BRASIL 1961: 21)

Em 1915, conseguiu um trabalho de colaboração num semanário – *A Cruzada* – criado em Belém por um português, mas que teve vida curta. Colaborou depois com o *Jornal dos Novos*, da mesma cidade. Este jornal era dirigido por outro português e seguia uma linha editorial algo contestatária (EMERY 1981: 98). Segundo o investigador Bernard Emery, Ferreira de Castro colaborou com este jornal de três modos: foi o especialista em charadas, publicou alguns dos textos escritos no seringal e foi algumas vezes encarregado de escrever crónicas teatrais (EMERY 1981: 96).

Em Agosto de 1916, com 18 anos, Ferreira de Castro mandou imprimir a expensas próprias na Typografia Francisco Lopes, de Belém, *Amor de Simão*, o romance que tinha escrito cerca de três anos antes no seringal. Nessa altura, mudou o nome da sua obra para *Criminoso por ambição*. Anos depois, Ferreira de Castro revelou

que, naquela altura, sentia já necessidade de modificar o texto, mas foi aconselhado a não o fazer:

Já nessa altura eu tinha evoluído um pouco e desejava impor-lhe algumas correcções, digamos, “actualizá-lo” em relação a mim. Mas aconselharam-me a não lhe tocar, garantindo-me “que assim é que estava bem, que assim é que talvez as pessoas chorassem”... (Anon. 1966a: 1, 4-5)

Esta é a primeira obra publicada por Ferreira de Castro. Mais tarde, o escritor considerou-a um texto “imberbe” e excluiu-a da sua obra canónica – como fez com todos os trabalhos anteriores a 1928. Diz Jaime Brasil que, para Ferreira de Castro, estes trabalhos eram «simples experiências, tentativas ainda imperfeitas, para encontrar o seu caminho» (BRASIL 1961: 29, 32). Ferreira de Castro dirá mais tarde que só encontrou a sua verdadeira personalidade na escrita entre 1924 e 1926 (Anon. 1940: 3). Ainda assim, esta edição revelou-se muito importante para o homem e para o escritor.

O romance foi editado em fascículos. Foram distribuídos exemplares pelos trabalhadores da gráfica e o próprio Ferreira de Castro vendeu-os porta a porta aos assinantes. Desse modo, pôde ouvir as críticas sem que os leitores soubessem que era ele o autor. Os fascículos também chegaram ao estado vizinho do Maranhão. Ferreira de Castro enviou os primeiros fascículos de *Criminoso por ambição* para o jornal *A Opinião*, de Oliveira de Azeméis. O jornal publicou um artigo mostrando algum interesse pela obra por a acção se passar na região e as personagens serem naturais da terra. Mesmo sem saber quem era o autor, o jornal considerou que devia ser um filho da terra, uma vez que no romance mostrava conhecer muito bem a região. Esta é a primeira referência a Ferreira de Castro na imprensa portuguesa (MOREIRA 1959: 43). Mais tarde, em 1917, publica o romance em fascículos no seu semanário *Portugal*, assinando com o seu nome e com o pseudónimo “Dr. Silvestre Valente”.

No frontispício de *Criminoso por ambição* a obra é definida como «Sensacional romance (Expurgado de phantasia)» e o autor identifica-se como «J. M. Ferreira de Castro» (CASTRO 1916b). Este nome aparecerá com maior frequência nos primeiros trabalhos até cerca de 1922. Tanto para Jaime Brasil como para Álvaro Salema, principais biógrafos de Ferreira de Castro e com quem o autor conviveu de perto, *Criminoso por ambição* é, na verdade, mais novela que romance (BRASIL 1961: 29; SALEMA 1977).

Enquanto novela é a história de dois amigos na casa dos vinte anos, de diferentes condições económicas e preparação académica. Simão emigra para o Brasil para ganhar algum dinheiro e casar com Beatriz, a rapariga de quem gosta, e que é mais rica do que ele. Mas Diogo, ciumento, faz o possível por ficar ele com a rapariga. No Brasil, Simão trabalha num seringal e, mais tarde, sofre com a falta de trabalho e dinheiro, a que se acrescentam acusações falsas que o comprometem. Depois de muitas desventuras, tanto em Portugal como no Brasil, um prémio da lotaria resolve os problemas de Simão, que regressa a casa com boa fortuna. Diogo, pobre e sem ter conseguido os seus intentos, compreende que fez mal a muitas pessoas que não mereciam e arrepende-se. No dia do casamento de Simão e Beatriz, pede desculpa publicamente. Os noivos aceitam as desculpas e convidam Diogo a juntar-se ao almoço de festa. Mas Diogo, envergonhado, desaparece para sempre.

Mais tarde, Ferreira de Castro disse que a resolução que inventou para o problema do romance, a lotaria, foi muito ingénua; no entanto, era preciso que o herói regressasse para casar com a rapariga amada (Anon. 1966f: 1, 7). Nesta sua primeira grande obra, o final é feliz. Mas serão muito poucos os finais felizes na obra de Ferreira de Castro.

Em 1966, no ano em que se comemoravam os 50 anos de vida literária de Ferreira de Castro, o jornal *Diário de Lisboa* publicou um extenso artigo sobre o início da carreira do escritor. Sobre *Criminoso por ambição* pode ler-se:

[N]esse livrinho de criança, com tudo o que é nele naturalmente elementar, se desvendam virtualmente o escritor e o homem a que o tempo veio abrir um glorioso destino: a sensibilidade intensa, o calor de solidariedade humana, as aspirações de justiça social, o amor da natureza, a capacidade de invenção ficcionista, a vocação da literatura como instrumento de expressão do homem e da sociedade, das suas inquietações e esperanças. (Anon. 1966a: 1, 4-5)

O romance, com «muito de autobiográfico» (Anon. 1966a: 1, 4-5), no dizer do próprio escritor, apresenta vários factos verídicos. Algumas das situações presentes neste texto seriam desenvolvidas nas duas primeiras obras canónicas de Ferreira de Castro, *Emigrantes* (1928) e *A Selva* (1930). Além disso, *Criminoso por ambição* «já tem um lado humano que [...] [Ferreira de Castro] vai abraçar nos outros livros», como argumenta Alberto Moreira (1959: 46).

2.2 *Alma luzitana*

Quando publica *Criminoso por ambição*, Ferreira de Castro já tinha entrado no meio da imprensa da comunidade portuguesa em Belém. A cidade vivia o fim da época áurea da exploração do látex. A grande procura por este material, em alta no final do século anterior e na primeira década do século XX, gerara muitas receitas que estimularam o crescimento das cidades nos estados das regiões amazônicas. Em Belém, o número de habitantes e as actividades desenvolvidas na cidade aumentaram, a vida social e cultural intensificou-se. Quando Ferreira de Castro chegou a Belém, em Setembro de 1914, encontrou um mundo muito diferente daquele que tinha deixado no seringal. Mas a época áurea estava a terminar. A procura por látex tinha diminuído. Os industriais europeus haviam levado seringueiras para a região da Ásia. A produção resultante fez diminuir a procura por látex brasileiro, caindo assim o preço do produto e, em consequência, o lucro que daí advinha para a cidade.

Na mesma altura, começava a Primeira Guerra Mundial. Pela primeira vez na história, uma guerra iria mobilizar todo o mundo. Logo no início oficial da guerra, em Julho de 1914, o Brasil declarou a sua neutralidade. Mas sofreu com a diminuição ou suspensão das relações comerciais com outros países. Também Portugal se manteve neutral enquanto pôde, sofrendo igualmente consequências semelhantes.

O tema da guerra e da política internacional estava, naturalmente, na ordem do dia. A comunidade portuguesa em Belém era extensa e influente e os assuntos sobre Portugal eram abordados com frequência. No final de 1916, Portugal entra na Primeira Guerra Mundial, de que resultou o envio de tropas para as trincheiras no Norte de França, em Janeiro seguinte. O envolvimento de Portugal na guerra mobiliza a comunidade de Belém. Nesse ano, o *Jornal dos Novos* abandona o seu cunho contestatário e publica alguns textos de cariz patriótico e anti-alemão (EMERY 1981: 98). Ferreira de Castro chega a Belém em Setembro de 1914, dois meses depois do início da guerra e começa a colaborar em jornais no ano seguinte.

A Primeira Guerra Mundial já durava há dois anos quando Ferreira de Castro publica a peça *Alma luzitana*. O título da peça é igual ao título de um jornal português que existia na mesma altura no Rio de Janeiro (EMERY 1981: 98), mas não se pode

afirmar com certeza que a escolha do título da peça se relacione com o referido periódico.

Esta peça segue a direcção patriótica que os jornais de Belém já tomavam. A obra é publicada em Dezembro de 1916, meses depois de *Criminoso por ambição*, pela mesma tipografia de Francisco Lopes. Apenas se conhece um exemplar desta impressão no espólio do escritor pertencente ao Museu Ferreira de Castro, em Sintra. *Alma luzitana* é o segundo texto de maior importância que Ferreira de Castro escreve e a sua primeira peça de teatro.

Não é claro onde e quando foi escrito este texto, se antes ou depois da publicação de *Criminoso por ambição*. Pela informação que o autor avança na capa da obra e pela sua leitura, terá sido escrito em 1915 ou 1916, porque os acontecimentos a que a peça faz referência tiveram lugar em Dezembro de 1914. Ou seja, é certo que Ferreira de Castro já vivia em Belém. Em Janeiro de 1917, Ferreira de Castro enviou *Alma luzitana* a um antigo colega do seringal. Na carta de resposta, este trabalhador elogiou a obra por a considerar moderna, bem construída e sentimental, ganhando na comparação com *Criminoso por ambição* (EMERY 1981: 255).

Ainda que com alguns anos de distância entre a escrita do primeiro grande texto (*Criminoso por ambição*) e do segundo (*Alma luzitana*), Ferreira de Castro passou da publicação de um romance (ou novela) para um texto dramático, compondo, assim, textos muito diferentes no formato e na intenção. Não foi possível, contudo, perceber quais as motivações que levaram a que Ferreira de Castro escrevesse uma peça de teatro naquele momento.

Alberto Moreira, na sua biografia de Ferreira de Castro, refere o valor matricial deste texto na obra futura do escritor:

[*Alma luzitana*] fora escrita muito apressadamente, teve limitado êxito, tanto na ribalta como nas livrarias, e parece não ter dado proventos materiais ao incipiente dramaturgo – mas deu-lhe valiosa experiência para futuras produções. (MOREIRA 1959: 49)

Fica assim a saber-se que, para além da publicação, o texto terá sido, efectivamente, representado. Não se sabe por que companhia nem onde. Pode especular-se que o tenha sido em Belém, uma vez que foi aí que Ferreira de Castro viveu e trabalhou depois de sair do seringal. Também se fica a saber que o texto terá

sido escrito num tempo breve, porventura para cumprir algum prazo e/ou obrigação. E, para Moreira, o texto é tão pouco apurado quanto *Criminoso por ambição*.

Por outro lado, o investigador francês Bernard Emery afirma:

La pièce patriotique *Alma luzitana*, publiée en décembre 1916, n'eut apparemment aucun succès. À notre connaissance, elle n'aurait même jamais été représentée. En tout cas, son impact sur le public fut apparemment très réduit. (EMERY 1981: 104)

Emery concorda com Moreira quando afirma que a peça não teve muito sucesso junto do público, mas acrescenta o comentário «aparentemente». No entanto, discorda em relação à representação. O autor francês diz que, tanto quanto sabe, a peça nunca foi representada. Assim, quando Emery se refere ao sucesso da peça junto do público estará a referir-se ao público leitor e não a um público espectador. Por não se terem encontrado mais informações sobre o assunto, não foi possível esclarecer a questão da representação – ou não – da peça por essa altura. No entanto, em 1922, seis anos depois da publicação de *Alma luzitana*, Ferreira de Castro já vivia em Portugal e escrevia regularmente para vários periódicos. Num artigo para o jornal *A Palavra*, escreveu sobre uma tertúlia em que tinha participado e que consistia na leitura de uma peça inédita de outros autores. O artigo é a análise de Ferreira de Castro a essa peça e a defesa de uma peça sua, inédita, com um enredo semelhante ao que tinha sido lido na tertúlia. Nesse texto, Ferreira de Castro diz claramente: «eu tenho tres peças: – duas representadas e uma inedita» (CASTRO 1922: 1). Esta informação leva a pensar que *Alma luzitana* chegou, assim, a ser representada na altura em que foi escrita. Mas também é possível que isso não tivesse ocorrido e, uma vez que tinha sido há muito tempo e noutro país, Ferreira de Castro quisesse apenas mostrar que tinha experiência em escrever textos dramáticos. As três peças que Ferreira de Castro refere neste artigo correspondem a *Alma luzitana*, *O rapto*, que será abordada no ponto 2.3 deste capítulo, e a inédita *O mais forte*, no ponto 2.4 deste capítulo.

Na capa de *Alma luzitana*, o autor assina a obra como «J. M. Ferreira de Castro». Uma frase localiza a acção da peça no espaço e no tempo: «Phase da Guerra Luso-alemã em Naulila, Africa – (1914-15)» (CASTRO 1916a).

Nessa altura, a situação política em Portugal, com um regime republicano de implantação recente, era muito instável e confusa. Igualmente confusas estavam as

relações entre várias potências europeias. Portugal não entrou na Guerra Mundial no primeiro momento devido às suas relações e alianças com a Inglaterra e a Alemanha, os principais países em confronto. As possessões portuguesas em África interessavam aos dois países e estas questões já vinham do final do século anterior. Não interessava a Portugal aliar-se com um e declarar guerra a outro.

Em Inglaterra, país aliado, cresciam as dúvidas sobre o que fazer com Portugal. Os antigos tratados de amizade e aliança com a Inglaterra impediam que Portugal tomasse uma atitude sem a consultar. No entanto, no início da guerra, logo em Julho, Portugal reafirmou a sua aliança com a Inglaterra, mas sem declarar guerra à Alemanha. Era, assim, uma espécie de declaração de neutralidade, que, todavia, não interessava à Inglaterra. Era evidente que Portugal não tinha interesse nenhum na guerra, mas via-se obrigado a defender as suas fronteiras em África. Esta era, pois, uma situação inusitada, porque, apesar da neutralidade que tinha afirmado, na mesma altura Portugal começou a combater no Sul de Angola e Norte de Moçambique, onde tinha fronteiras com todos os países envolvidos na guerra mundial (RAMOS 1994: 494).

A Alemanha vinha fazendo incursões nos territórios portugueses do Sul de Angola desde o último quartel do século XIX. A Inglaterra e a Alemanha iam compondo a partilha dos territórios portugueses entre si, sem que Portugal se apercebesse das suas intenções (CASIMIRO 1922: 61). Com ordens contraditórias vindas de Lisboa, a situação em Angola não era clara. A recomendação de Norton de Matos, governador da província, era que se mantivesse a neutralidade, mas em alerta em relação às actividades alemãs. As ordens para Sul eram retirar a população que residia perto da fronteira, não atacar o território alemão, não pisar o terreno neutro e desarmar os alemães que entrassem no território português.

A fronteira Sul de Angola não estava totalmente estabelecida. Em 1886, Portugal e a Alemanha tinham assinado um acordo sobre as fronteiras, determinando-se, assim, o rio Cunene como estabelecendo a divisão entre os territórios de Angola e da Damaralândia (actual Namíbia). Mas os alemães interpretavam esse acordo a seu favor e faziam incursões pelo território português na tentativa de expandir o seu domínio para Norte. O território alemão a Sul do rio era seco e árido, o território português, a Norte, era fértil. Aparentemente, Portugal sempre fora demasiado condescendente com essas invasões (CASIMIRO 1922: 75-76).

Em Setembro de 1914, Lisboa enviou duas expedições a Angola e Moçambique (CASIMIRO 1922: 21). As forças portuguesas eram pouco numerosas e estavam mal armadas: não fariam a diferença em França, mas seriam úteis em África. Chegaram a Angola a 1 de Outubro.

No dia 19, um grupo de quatro alemães – militares à civil – entrou em território português pelo Sul. Num dos postos de fronteira, quando questionados sobre as suas intenções, alegaram que iam procurar por um desertor. Na verdade, pretendiam seguir até Luanda para recolher 11 carros de abastecimentos que tinham comprado ilegalmente em Angola. O alferes português responsável informou que o grupo devia dirigir-se ao Cuamato para pedir um visto de passagem ao capitão-mor, responsável pela região, mas avisou que a viagem, demorada, obrigaria a uma paragem em Naulila. Os alemães não se opuseram e o alferes acompanhou o grupo.

Naulila era uma pequena terra de fronteira na região de Hinga com um posto policial recente, pequeno e mal defendido (CASIMIRO 1922: 75-76). Depois de algum tempo em Naulila, talvez pensando que tinham sido descobertos, os alemães decidiram ir-se embora. O alferes, que os acompanhara, lembrou-lhes que ainda tinham de ir ao Cuamato. Os alemães dispararam e, na troca de tiros, morreram três alemães e um português (CASIMIRO 1922: 79).

Na província alemã, correu a notícia de que o grupo se encontrava dentro do seu território, mas fora atraído para uma cilada pelos portugueses. Sem pedir satisfações ao governo português, o governo da Damaralândia «tomou o incidente de Naulila como o começo das hostilidades com Portugal» (CASIMIRO 1922: 82). Começou a preparar uma investida a Naulila, «ao jeito de vingança» (TEIXEIRA 1935: 25), sem ter em conta a posição neutral de Portugal e os acordos sobre as fronteiras. No território português, o caso foi entendido como uma resposta a um ataque alemão, provando que os alemães tinham um plano para anexar o Sul de Angola (CASIMIRO 1922: 82). No entanto, nas metrópoles, o assunto não se discutia e as relações entre Portugal e a Alemanha continuaram inalteradas.

Sem aviso prévio, o grupo alemão encarregado de tirar a desforra do incidente de Naulila entrou no território português a 31 de Outubro invadindo e destruindo cinco postos pequenos. Alguns portugueses foram mortos, outros conseguiram fugir e informar os postos mais no interior. Enquanto isso, a Inglaterra incentivava a

manutenção da neutralidade de Portugal e a Alemanha pretendia que fosse Portugal a declarar-lhe guerra. Portugal enviou destacamentos de homens e material para o Sul de Angola, uns que foram do continente, outros de Moçambique.

A meio de Novembro, chegaram notícias de que uma coluna alemã, melhor preparada, se dirigia para Naulila. As forças estacionadas na região decidiram preparar a defesa atacando, se entretanto não houvesse instruções superiores em contrário (CASIMIRO 1922: 103). As ordens de Lisboa eram para que se mantivesse a neutralidade.

Mas, lentamente, os alemães continuaram a avançar. Um pequeno destacamento seguia à frente para preparar a água, uma vez que o território que o grupo atravessava era desértico. Esse destacamento chegou ao rio Cunene em 12 de Dezembro. Abriu fogo sobre o lado português, seguindo-se confrontos que duraram até ao dia 14. As forças portuguesas prepararam uma unidade de ataque em Naulila, mas revelaram-se descoordenadas e de parte nenhuma chegavam indicações concretas ou ordens.

Entretanto, o resto do grupo alemão chegou à fronteira perto de Naulila. Os portugueses fizeram um cordão de defesa, mas os alemães conseguiram desfazê-lo e seguir em frente. Estavam cada vez mais próximos das posições portuguesas. Na noite de 17 para 18 de Dezembro, os alemães atacaram em força. O comandante da companhia portuguesa mais próxima morreu nos confrontos e os homens desmoralizaram e debandaram. Este recuo permitiu um avanço fácil dos alemães. As forças portuguesas viram-se obrigadas a reorganizarem-se. Mas o conflito desenvolvia-se em várias frentes. A comunicação entre os portugueses, e mesmo entre os alemães, era difícil. Várias horas depois, as forças portuguesas que restavam na frente da batalha retiraram para um local elevado que, devido à sua localização no território e ao ângulo formado com o rio, não permitia a passagem das forças alemãs. Apesar de muitos mortos e feridos dos dois lados, os alemães, porque mais bem preparados e com mais armas e homens, reclamaram a vitória. Abandonaram de seguida o local dirigindo-se para o seu território, levando vários prisioneiros portugueses. Mais tarde, Lisboa enviou novo destacamento para reforçar as posições no Sul de Angola, que se mostraram úteis nos seis meses seguintes em que escaramuças várias foram marcando as relações entre os dois territórios, até à libertação de todos os prisioneiros em Agosto do ano seguinte.

Em *Alma luzitana*, Ferreira de Castro serviu-se do episódio verídico da batalha de Naulila para compor o seu segundo texto literário. O assunto da peça é, assim, bastante diferente do do romance anterior. É uma «peça em 6 quadros e 2 actos» (CASTRO 1916a) e trata da vida de um homem e da sua família quando este é chamado a combater na batalha de Naulila. A acção decorre «numa aldeia de Portugal» (CASTRO 1916a: 11) e «na Africa» (CASTRO 1916a: 17).

O primeiro acto divide-se em três quadros: os dois primeiros com uma cena e o terceiro quadro com quatro cenas. O segundo acto divide-se igualmente em três quadros com quatro cenas no primeiro, duas cenas no segundo e três cenas no terceiro.

Na primeira cena, Manuel é chamado para combater em Naulila. Despede-se da família, porque ir é o seu dever: «a patria me reclama, e eu não devo trepidar... sim, não devo trepidar quando se trata de bater o inimigo.» (CASTRO 1916a: 11). Logo a seguir, refere que a causa da batalha é a tentativa de conquista pelos alemães: «bater o inimigo, sim, esses malditos boches, que queriam tomar-nos Naulila!» (CASTRO 1916a: 11-12). A mulher, Anna, com os dois filhos pequenos nos braços, chora. Mas Joaquina, mãe de Manuel, apesar de também sofrer, incita-o a cumprir o seu dever dizendo a Anna:

JOAQUINA: [...] Primeiro que tudo a pátria. Esta terra... estàs vendo? já teve muitos filhos valentes, [...] Agora, seria vergonhoso para nós que não honrássemos os feitos dos nossos antepassados. E depois... não devemos ter pena do Manuel, porque ele não vae morrer; quando voltar vem cheio de glorias, com os braços cheios de galões. Não é assim, meu filho? (CASTRO 1916a: 12)

E acrescenta para Manuel: «vae, tem coragem, sê *home* digno e Deus te abençoe.» (CASTRO 1916a: 12).

Na segunda cena, Manuel já partiu. Anna dedica-se ao trabalho quando chega Mário, um rapaz «com modos de fidalgo» (CASTRO 1916a: 14). Há algum tempo que se vem insinuando junto de Anna. Diz Mário:

MÁRIO: [...] [T]ú, Anninhas, por um mero capricho, não possues o que as outras mulheres, muito mais feias do que tú, teem grande quantidade, isto é: creadas, carros, joias, bôa cama, bôa mesa... muitas caricias... Já outro dia te falei a respeito, mas tú... (CASTRO 1916a: 15)

Anna recusa-se a ouvir, mas Mário insiste. Declara-lhe mesmo que se não tem uma vida mais folgada a culpa é dela:

MÁRIO: [...] [S]ó tú, meu anjinho, és a culpada. Se não fosses tão bonitinha... eu que sou rico, descendente duma família nobre, não te olharia senão com desprezo... como faço às outras. Portanto, só me deves desculpar. (CASTRO 1916a: 15).

Mário tenta convencer Anna que nunca será feliz com o marido, por isso deve ir para longe com ele, que a ama tanto. Fala-lhe em boas escolas para os filhos e que ela nunca mais terá de trabalhar. As suas falas trazem segundo sentido, como deixam antever as didascálias: «com cynismo» e «com fingida meiguice» (CASTRO 1916a: 15). Depois da recusa veemente de Anna, Mário vai-se embora, «com um sorrisozinho de escarneo» (CASTRO 1916a: 16).

O terceiro quadro acontece inteiramente em África, numa «planície» (CASTRO 1916a: 17). Soldados portugueses alinham-se para uma batalha. Manuel está entre eles. Começa um tiroteio para todos os lados. Vários soldados vão caindo feridos, entre os quais Manuel. Aproximam-se depois soldados alemães e desencadeia-se a luta entre os dois exércitos. Os mortos e feridos são mais do lado português que do alemão. O comandante alemão suspende o ataque e exige a rendição dos portugueses. Estes recusam, então os alemães tiram-lhes as armas à força. Calcam e cospem nos feridos portugueses e cravam-lhes a baioneta no corpo. O comandante alemão dá ordem para formar e os soldados saem escoltando os vencidos e cantando o hino imperial. Mas chegam reforços portugueses e a luta recomeça. Há mais feridos alemães que portugueses. Agora, são os portugueses que ordenam aos alemães que se rendam. Saem com os prisioneiros alemães cantando *A Portuguesa*. Entram depois homens ao serviço da Cruz Vermelha Portuguesa. Procuram pelos feridos e levam-nos. Levam também Manuel.

Durante os confrontos, Ferreira de Castro insere pouco diálogo. Escreve os diálogos dos alemães em alemão. O texto dá também a indicação de que quando cantam os hinos, «a orchestra acompanha-os» (CASTRO 1916a: 20).

O segundo acto passa-se novamente em Portugal. Em casa, Anna e Joaquina choram a morte de um dos filhos, devido à fome. Mário entra, «desdenhoso» (CASTRO

1916a: 28). Anna não gosta de o ver ali. Mais uma vez, Mário diz-lhe que a culpa de a criança estar morta é de Anna:

MÁRIO (*convencendo*): És uma mãe sem coração, estou vendo. Preferes deixar morrer os teus filhos á fome, do que cederes a um capricho. Sim; a um capricho, porque ainda não me compreendeste. Oh! eu amo-te tanto, tanto. (CASTRO 1916a: 28)

Anna volta a recusar e manda-o embora. Mas Mário insiste, e mais uma vez diz que a culpa da situação é dela:

MÁRIO: Escuta: vêes esse anjinho (*sorri-se*) foste tu que o mataste. Se tivesses correspondido ao meu amor, esse inocente estaria agora gordo, brincalhão, tagarela. Entretanto morreu á fome. Esse filho que podia encher-te a alma de prazer, já foi para o céu, amaldiçoando-te, e maldizendo a hora em que teve por mãe uma criatura tão perversa. O outro, apesar de estar vivo, se persistires em não me olhares com o carinho que devias, morrerá também... á fome. Raciocina bem: és a assassina dos teus próprios filhos! entretanto bem sei que tens um bom coração, um coração de perola, (*sorri-se*) mas neste ar viciado de honradez está ficando assassino. Hoje, meu coraçãozinho, a gente não procura a honradez e sim a felicidade. Vamos, Aninhas, aceita o meu amor, aceita, que por ti farei todos os sacrifícios. (CASTRO 1916a: 29)

Anna ouve «pensativa, [e depois] estremece» (CASTRO 1916a: 29). Depois, «resoluta» (CASTRO 1916a: 30), aceita a proposta. Mário responde-lhe, «com fingida alegria» (*Ibidem*): «Como havemos de ser felizes! (*Á parte*). Durante trez dias.» (*Ibidem*). Entrega a Anna um maço de notas. Anna recebe-as e começa a chorar. Mário combina uma hora para se encontrar com ela, que promete ir. Depois de ele sair, Anna chorando ainda, atira para longe o dinheiro, enojada. Depois recolhe-o, dizendo: «É para salvar meu filho! (*E olhando para o céu*). Deus me perdoará...» (CASTRO 1916a: 31).

No quadro seguinte, Anna, «esfarrapada, cabelos em desalinho» (CASTRO 1916a: 32), está sentada na margem de um rio. Revolta-se contra ela própria. Diz que tinha um casamento feliz, com um homem trabalhador e honesto e bons filhos. Mas, «veio a Allemanha querendo, com as suas forças superiores, tomar-nos o que mais do que legitimamente era nosso.» (*Ibidem*). Como viviam do trabalho do marido, quando ele foi chamado «para defender a patria» (*Ibidem*), a sua situação económica tornou-se insustentável caindo na miséria. Não conseguiu salvar um filho de morrer à fome e, para

salvar o outro, vendeu a honra, mas não foi suficiente. E o homem a quem se vendeu, «valendo-se do [...] [seu] amor materno» (CASTRO 1916a: 33), abandonou-a. Anna sabia que isso aconteceria: «Eu bem sabia que elle faria isso. Vendi-me, mas foi para salvar meu filho, mas... Deus não o quis na terra.» (*Ibidem*). Agora, que não tem nada, de nada lhe serve a vida. Anna grita: «Ó Alemanha, Alemanha, sê maldita!» (*Ibidem*) e atira-se ao rio.

No último quadro, Joaquina, que está cega, pede esmola à porta de casa. Mário passa na rua. Manda calar Joaquina e bate-lhe com um vime que traz na mão. Joaquina reconhece Mário e diz-lhe:

JOAQUINA: Miseravel! Queres que eu fique calada depois de teres deshonrado a minha nóra, depois de teres influído bastante para a morte dos meus netinhos, depois de teres desfeita a nossa casa, depois de teres lançado a vergonha no meu Manuel; [...] Não tens remorsos, bandido, do suicídio da Anna, de que foste o culpado?! (CASTRO 1916a: 36-37)

Manuel chega naquele momento. Vem vestido de soldado e sem um braço. Apercebe-se da conversa e esconde-se para ouvir. Mário atira-se a Joaquina e aperta-lhe o pescoço. Manuel pega no punhal que traz consigo e corre para Mário. Diz-lhe: «Não deitarás no teu ról mais esta infamia! Tudo ouvi e tudo compreendi... Pensas que com o oiro compras consciencias! Só as comprarás na tua sociedade! Nós não nos vendemos!» (CASTRO 1916a: 37). E espeta o punhal nas costas e no peito de Mário. Este ainda grita assassino, mas Manuel responde: «Assassino, eu, que tirei um lobo do rebanho?! Ah! Ah! Ah!» (CASTRO 1916a: 37-38).

Mas Joaquina já está morta. Manuel, ao aperceber-se disso, pisa o corpo de Mário, dizendo que se desonrou e tornou assassino por sua causa. Depois, pensa e diz:

MANUEL: [...] Não; (*Tirando o pé de cima de Mário*) ainda não és tu o culpado. Os culpados são esses bandidos que fomentam a guerra, e nós, plebeus, que sacrificamos tudo para os ajudar. Sim, os culpados somos nós, que elegemos bandidos que se servem de nós para instrumentos de morte! Malditos! (*Olha para o punhal*). Ó patria, coloca na tua lista escripta com sangue mais esta victima que fizeste! (CASTRO 1916a: 38)

Então, Manuel enterra o punhal no seu peito.

O Manuel do primeiro acto é um homem iludido. Assim como Joaquina. Têm uma fé inquestionável na ideia de pátria e sujeitam-se ao que ela pedir, porque

consideram que ir é a obrigação de Manuel. Joaquina confia que a pátria fará regressar Manuel vivo e «cheio de glórias» (CASTRO 1916a: 12). Mas quando regressa, Manuel percebe que, afinal, a pátria não fez nada por ele. Ele foi defender a pátria, mas a pátria não o defendeu a ele. Pelo contrário, permitiu que a sua família fosse destruída. E, por isso, na sua última fala acusa os decisores. Mas vai mais longe. Estende a culpabilidade a todos os outros, os que foram ou não foram à guerra, porque elegeram esses decisores e se deixam manipular por eles. A culpa não é de Mário apenas, que, com os seus actos, destruiu uma família inteira. Mário saiu-se mal e foi punido. Mas não foi o único. Todos foram punidos, mesmo os que não tinham culpa de nada e se limitaram a cumprir o seu dever. A culpa é de toda a sociedade que se rege por maus princípios. Esses maus princípios criam um ambiente propício a actos reprováveis. Esta é uma maneira de olhar a vida que Ferreira de Castro, o homem, defende, e se nota em algumas obras da fase adulta.

No texto da peça, as únicas referências à guerra que a capa da publicação refere são as palavras Alemanha e Naulila. Ferreira de Castro não faz mais nenhuma contextualização da guerra. Talvez por essa guerra ser muito recente e do conhecimento geral, todos sabem exactamente a que guerra se refere a capa. Ou então também não o faz porque não é relevante para a história que acaba por contar. No entanto, a referência a factos reais ajuda a tornar a história mais plausível e a dar mais credibilidade às situações.

Na cena da batalha, Ferreira de Castro coloca um soldado português a recusar a rendição e a cravar a baioneta em si próprio (CASTRO 1916a: 19). Na peça, os portugueses ganham o combate, mas, na realidade, apesar das perdas dos dois lados, a batalha foi ganha pela Alemanha. Ou as informações que Ferreira de Castro tinha sobre o desfecho da batalha eram confusas, ou, naquele momento – em que Portugal preparava o envio do primeiro contingente de soldados para França –, quis dar alento à comunidade portuguesa de Belém, colocando os portugueses como vencedores. Ou ainda, pensando na frase inicial de Manuel, «malditos boches, que queriam tomar-nos Naulila!» (CASTRO 1916a: 12), Ferreira de Castro poderá ter inventado uma segunda batalha, de desforra pela que aconteceu de 17 para 18 de Dezembro, e daí serem os portugueses a ganhar a batalha fictícia que a peça descreve. Ou então a mesma frase de Manuel refere-se ao incidente de 19 de Outubro. Mesmo assim, no final, Ferreira de

Castro critica as instâncias governativas e a sociedade em geral. E, com isso, acaba por dizer que de nada serve a guerra, porque destrói famílias.

Por isso, a batalha, nesta peça, apesar de recente, pode considerar-se apenas um pretexto para abordar um tema social e político: a injustiça. E esse era um tema que interessava verdadeiramente a Ferreira de Castro, porque ele próprio viu e sofreu várias injustiças. Seria sempre uma preocupação sua, tanto na vida como na obra.

Por duas vezes, Ferreira de Castro refere-se à diferença de classes. Enfatiza essa diferença com a questão da honradez. As duas referências são ditas pelas personagens antagónicas: Manuel, pobre que cumpre o seu dever, e Mário, que se vale da sua posição e dinheiro para conseguir o que quer.

Mário, um «fidalgo» (CASTRO 1916a: 7), diz a Anna: «Hoje, meu coraçãozinho, a gente não procura a honradez e sim a felicidade.» (CASTRO 1916a: 29). Afirma isto para convencer Anna a entregar-se-lhe, e, na verdade, é o conselho que ele próprio está a seguir. Acena a Anna a sua boa posição social – mesmo que não seja muito boa, é melhor que a dela – e o seu dinheiro, comparando-a com outras mulheres da mesma condição e mente-lhe dizendo que a ama. Tudo para conseguir o que quer. Mário acusava Anna de ser caprichosa por não aceitar a sua oferta, mas ele, Mário, é que tinha um capricho. Queria tê-la à força, custasse o que custasse. Assim que o consegue, abandona-a. Mas Anna, desconfiando que seria esse mesmo o resultado, decide aceitar na mesma o dinheiro que Mário lhe oferecia apenas para salvar o filho. Como afinal não é isso que sucede, não consegue conviver com a sua derrota e suicida-se.

Quando fica a saber o que aconteceu com a sua família enquanto esteve ausente, Manuel diz a Mário: «Pensas que com o oiro compras consciências! Só as comprarás na tua sociedade! Nós não nos vendemos!» (CASTRO 1916a: 37). Manuel refere-se ao aliciamento de Anna e aos remorsos desta que a levaram ao suicídio. Manuel entendeu o acto final de Anna como honrado. Para Manuel, os pobres são mais honrados do que os ricos, que, por terem dinheiro, pensam que podem fazer e ter tudo e todos.

Apesar de defender a honra acima de tudo, Manuel encontra a mesma justificação de Anna para o seu acto final. Mas, antes, defende-se da morte que provocou a Mário ao dizer: «Assassino, eu, que tirei um lobo do rebanho?!» (CASTRO

1916a: 37-38). Manuel achou ser seu dever desmascarar Mário. Matou-o por um bem maior.

Ferreira de Castro sempre defendeu os seus ideais e sempre foi muito consistente no seu sistema de valores. A “verdade” de Mário é, talvez, uma constatação de Ferreira de Castro que o magoa, como se verá nas obras que escreverá. O que não significa que Ferreira de Castro não goste e não queira a felicidade, para si e para os outros, pelo contrário. Apenas não o deseja a custo da perda da honra e da identidade pessoal.

Alma luzitana, apesar de conter em si a esperança de um futuro melhor, tem já uma nota de desilusão que *Criminoso por ambição* não tinha. As duas obras, embora muito imperfeitas, contêm já as linhas mestras por que se regeria Ferreira de Castro ao longo da sua carreira.

Na altura em que publicava *Alma luzitana*, Ferreira de Castro já trabalhava na fundação de um novo jornal em Belém. Com João Pinto Monteiro, o português que dirigia o *Jornal dos Novos*, e no ambiente de patriotismo que se vivia entre a comunidade portuguesa da cidade, esta nova publicação já não é contestatária e vanguardista. De nome *Portugal*, o novo jornal destinava-se à comunidade portuguesa de Belém.

2.3 O rapto

Quando sai a primeira edição de *Portugal*, Ferreira de Castro tem 18 anos. O primeiro número está datado de 17 de Março de 1917, mas terá saído antes, não vindo, aliás, a corresponder as datas de edição do *Portugal* à periodicidade anunciada. Este jornal pretendia fazer a ligação entre Portugal e Brasil. Na mesma altura, apenas existiam mais quatro periódicos destinados à comunidade portuguesa no Brasil e nenhum deles era diário (Anon. 1919i: 4).

Ao serviço do *Portugal*, Ferreira de Castro ganha ainda maior notoriedade enquanto jornalista. Começa a ser reconhecido fora de Belém e a conviver com personalidades do mundo do jornalismo e das artes, incluindo actores brasileiros (EMERY 1981: 102). A sua vida melhora, porque agora recebe pagamentos pelos seus

textos. Chega a ser homenageado pela comunidade portuguesa de Manaus, no Estado da Amazônia, em 1918, e a receber um louvor – pela criação do *Portugal* – do Presidente da República portuguesa, Bernardino Machado, em 1919.

Em 1918, a peça *O rapto* é levada à cena. Ferreira de Castro tinha então 20 anos. Tal como com *Alma luzitana*, não foi possível perceber a motivação para a escrita de mais este texto dramático. Igualmente não foi possível perceber com um elevado grau de certeza em que momento terá sido escrito.

O que se confirma é a representação da peça que ocorreu no Teatro Bar Paraense. Segundo o anúncio publicado no *Portugal*, a estreia aconteceu na quinta-feira, dia 29 de Agosto de 1918. Este teatro ficava no centro da cidade de Belém e foi destruído nos anos 1930 (EMERY 1981: 126). Nessa altura, embora já numa fase descendente, a região ainda vivia a época dourada e o sucesso fácil proporcionado pelo enriquecimento que a extracção do látex permitiu a muitos negociantes. O muito dinheiro que circulava criou novos ricos e levou ao rápido crescimento das cidades de Belém e Manaus, num clima de ostentação e exibicionismo. O investigador Bernard Emery refere-se deste modo à vida em Belém naquele período:

Les deux grandes villes de l'Amazonie, Belém et Manaus, offrent le spectacle d'une civilisation originale et éphémère, dans laquelle et mêlent, dans une sorte d'exploration baroque, les traditions portugaises et l'esprit nouveau du début du XXème siècle, celui de la fameuse 'Belle Epoque'. [...] Cette civilisation ostentatoire se traduit dans le domaine culturel par une foisonnement créateur souvent médiocre et superficiel dont les deux manifestations majeures sont le spectacle de café-concert, même s'il a lieu dans le cadre somptueux du 'Teatro Amazonas' [em Manaus] ou du 'Teatro da Paz' [em Belém], et la prolifération des journaux locaux. (EMERY 1981: 93)

Os espectáculos no Teatro Bar Paraense eram, assim, na sua maioria, do género café-concerto. Apresentavam números de variedades, magia, combates de boxe, exibição de filmes, operetas, entre outros espectáculos (EMERY 1981: 126). Sobre esta peça, diz Emery:

[*O Rapto*] a été représenté dans un des hauts lieux du café-concert et que son thème, celui d'une fugue, baptisée rapt pour la circonstance, on pour le public, était tout à fait dans la tradition du vaudeville, très à la mode à l'époque. (EMERY 1981: 533-534)

O cartaz¹ de divulgação da representação de *O rapto*, pertencente ao Museu Ferreira de Castro (não se conhece outro exemplar), anuncia a «1.^a Representação da primorosa peça, do brilhante jornalista e escriptor portuguez J. M. Ferreira de Castro» (Anon. [1918]). Não anuncia o dia, apenas refere que é «hoje – quinta-feira» (*Ibidem*). Segundo o panfleto, «Ferreira de Castro, a pedido desta empresa [...] [faria] pessoalmente um prologo a sua obra» (*Ibidem*). Não foi possível confirmar se o autor realizou mesmo essa intervenção.

Diz o cartaz que a peça é levada à cena por uma «companhia nacional sob a direcção de Calafate Junior e Alvaro Ribeiro» (Anon. [1918]). Apesar de a companhia se apresentar como nacional, não foi possível encontrar dados sobre ela nem sobre os directores mencionados no cartaz. Por seu lado, Judith Navarro, na sua biografia de Ferreira de Castro, afirma que a peça foi representada por «um grupo amador» (NAVARRO 1967: 148), tal como Luiz Francisco Rebello confirma no prefácio a *Sim, uma dúvida basta*: «companhia de teatro amador» (REBELLO 1994: 12). É possível que, na verdade, não se trate de uma companhia nacional, mas apenas regional ou local – ou mesmo amadora, como avançam os referidos autores – que quisesse aumentar a sua notoriedade ao inscrever essa frase no cartaz.

Do mesmo modo se anuncia que a peça foi «escripta pelo seu autor especialmente para esta companhia» (Anon. [1918]). Como já referido, não foi possível verificar as circunstâncias em que Ferreira de Castro escreveu o texto. Pode ter-se oferecido para escrever uma peça para aquela companhia ou ter sido convidado para escrever uma peça para ela. Uma vez que se trata de um cartaz de divulgação do espectáculo, é provável que algumas, ou mesmo todas, as informações nele contidas possam ter sido amplificadas para efeitos de publicidade.

Segundo Judith Navarro, o autor terá assistido a todos os ensaios do espectáculo (NAVARRO 1967: 148). Esta informação não pôde, todavia, ser confirmada. Diz Bernard Emery que a representação teve pouco sucesso. A crítica achou que os actores foram medíocres, mas considerou que o autor tinha um futuro promissor (EMERY 1992: 41).

Sobre o espectáculo, o cartaz anuncia que a peça «é um estudo social no mais alevantado grau, duma emotividade rapida e onde o seu autor nos apresenta a revolta da

¹ Cópia do cartaz anexa na página 121.

gente moça ante o preconceito que procura suffocar o prazer» (Anon. [1918]). Um anúncio no *Portugal* de 24 de Agosto, eventualmente escrito pelo próprio Ferreira de Castro, chama a *O rapto* uma «mimoza peça de arte e moral» (Anon. 1918b: 1). O artigo publicado na mesma edição descreve assim o texto:

[...] [A] peça filozofica-literaria de Ferreira de Castro. Duma emotividade extraordinária nos conceitos, o *O Rapto* é concepção duma nova moral e o estigma da decadência dos nossos mais arreigados absurdos sociais. Estudo fino e amplo, a peça a estreiar-se bem marca o espirito revolucionario de seu autor. (Anon. 1918b: 1)

Não se conhecem edições deste texto, mas no espólio de Ferreira de Castro encontra-se o manuscrito autógrafo da peça. Na primeira página, lê-se a indicação «1º rascunho» (CASTRO [1918]: 1), que terá sido escrita mais tarde pelo próprio Ferreira de Castro. Não se conhecem outras versões desta peça.

Nos estudos de vários autores, *O rapto* é muitas vezes identificado como um entreacto (NAVARRO 1967: 148; BRASIL 1961: 34; ALVES 1992: 34), ou peça em um acto (SALEMA 1974: 287). Na primeira obra de Ferreira de Castro publicada em Portugal, *Mas...* (1921), as obras dramáticas aparecem como «peça em 2 actos» para *Alma luzitana* e «entre-acto» em referência a *O rapto* (CASTRO 1921). Mais tarde, estas obras desaparecem da lista de publicações do autor. Na primeira página do manuscrito, assinada no topo «J. M. Ferreira de Castro», o autor define o texto como um «arranjo literario em 1 acto» (CASTRO [1918]: 1), organizando-se a peça num acto único e três cenas e envolvendo três personagens.

Beatriz, 20 anos, e a mãe, Manuela, de 40 a 50 anos, já de noite, conversam no quarto da filha, que será o cenário para toda a peça. A mãe está a contar a Beatriz a história de uma conhecida que há tempos fugira com um homem e agora regressara, com um filho, a pedir de comer. Diz a mãe que o homem, com quem a conhecida fugiu, a abandonou. Beatriz pergunta admirada se afinal não se amavam. A mãe, sorrindo, diz-lhe: «tolinha, não vês que o amor também aborrece e que o goso também estafa? São necessarias sensações novas, que temos de procurar em novas fontes.» (CASTRO [1918]: 3). E acrescenta que Beatriz ainda não precisa destas lições, além de que ainda é muito ingénua. À parte, Beatriz comenta: «Quem sabe? Talvez.» (*Ibidem*).

Depois de a mãe sair do quarto, Beatriz pensa na sua situação. Pergunta-se se terá coragem, depois de ouvir a mãe contar o que acontecera com a conhecida. Começa a ler um livro, mas rapidamente o larga, comentando: «Oh! Até este maldito Zola que se compraz em pintar cenas repugnantes, diz a mesma conclusão» (CASTRO [1918]: 3). Para não ser abandonada, decide não ir. Mas depois pensa no que «ele» (CASTRO [1918]: 4) poderá sofrer com a sua decisão. De repente, ouve o barulho de pedras a bater no vidro da janela e cair no chão do quarto, «o signal!» (*Ibidem*). Então, muda de tom e diz: «Ora!... que m'importa? Não vou fugir á felecidade para dar satisfações a uma sociedade torpe que faz ao mesmo tempo da mulher, uma boneca e um escravo! Que digam o que quiserem... Deixal-os!» (*Ibidem*). E prepara-se para sair. Mas volta a pensar no que acontecerá à mãe quando ela se for embora.

Enquanto isto, Afranio, de uns 22 anos, entra no quarto pela janela. Está a dizer-lhe que já está farto de esperar por ela quando repara que Beatriz chora. Ela enxuga os olhos e diz ao rapaz que afinal não vai fugir. Afranio, surpreendido, diz-lhe: «Como? Não foges? Essa é bôa! Então sempre é certo: és igual às outras. Mentias quando juravas amar-me [...] Sempre, sempre a eterna historia.» (CASTRO [1918]: 4-5). A seguir, Beatriz explica a Afranio a sua razão para desistir do plano:

BEATRIZ: Não é pela sociedade... bem m'importa a sociedade. É por minha mãe.

AFRANIO: E tua mãe não é pela sociedade?... Vem a dar na mesma coiza.

BEATRIZ: Sim, mas sempre é mãe.

AFRANIO: Ora!...

BEATRIZ: Não comprehendes. Não queres comprehender.

AFRANIO: Antes não comprehendesse (*um pouco ironico*) A familia, senhorita, é tambem um preconceito. Não se pode sacrificar ao pensar rotineiro da familia, o sentimento, a liberdade, o desejo do individuo.

BEATRIZ: Bem sei.

AFRANIO: Sabe! Sabe e apesar da nossa igualdade prefere um casamento rico, conforme quer a mamã. E dizer-se que tem ideas futuristas! Não faz mal. Adeus, esqueça-me. (*Faz menção de retirar-se pela janella*)

BEATRIZ (*correndo a abraçal-o*): Não me tortures, sou tua, só tua porque sou mulher do século XX. (CASTRO [1918]: 6)

Decidida a partir, Beatriz tira do peito uma carta e coloca-a no toucador. Os dois dirigem-se para a porta e Beatriz diz: «Vamos. Finalmente venceu o amor. O preconceito agoniza...» (CASTRO [1918]: 6).

Para Bernard Emery, *O rapto* «est riche surtout d'effets faciles, grandiloquents, et y mêle de fortes connotations féministes» (EMERY 1992: 41). Apesar das indecisões, naturais numa pessoa que vivia na sociedade do início do século XX como a personagem, Beatriz resolve-se a partir. Porque, sendo uma «mulher do século XX» (CASTRO [1918]: 6), é moderna. O novo século prometia grandes desenvolvimentos, e estava em curso uma revolução cultural e social. As mulheres do mundo ocidental começaram nesta altura uma conquista de direitos, sobre a sua pessoa e o seu corpo e em relação ao seu lugar na sociedade. Todos têm direito a ser felizes e a fazer o que querem e não o que a sociedade espera deles, até as mulheres. Estas já não são «bonecas e escravos» (CASTRO [1918]: 4). A decisão de Beatriz tem de acontecer para que mais mulheres lhe possam seguir o exemplo, para acabar com a «sociedade torpe» (*Ibidem*) que vigora, uma sociedade machista.

Para Emery, o texto «expose principalement un problème social» (EMERY 1981: 255-257). Ferreira de Castro vai sempre lutar, na obra e na vida, pelo direito das mulheres à igualdade em relação ao homem (EMERY 1981: 128). Não vê diferenças de espírito entre homens e mulheres, porque reconhece serem todos humanos. Relaciona-se sempre com as mulheres em igualdade de circunstâncias; e, na verdade, as mulheres com quem convive são fortes e determinadas. Assim como as mulheres das suas obras, que são, na generalidade, fortes e não se vitimizam.

Nesta peça há uma referência directa a Émile Zola. Ainda que não refira uma obra em concreto, a referência ao nome deste autor reflecte as leituras que Ferreira de Castro fazia na altura. Zola, escritor que se inclui no movimento naturalista francês do final do século XIX, e que também trabalhou em jornais, influenciou Ferreira de Castro pelas ideias manifestadas nas suas obras. O naturalismo na literatura, iniciado por Zola, é, acima de tudo, uma análise da sociedade, que Ferreira de Castro também iria abordar nas suas obras. Essa observação está presente em *O rapto* quando Ferreira de Castro põe Beatriz a ler Zola. A referência ao autor vem a propósito da indecisão de Beatriz sobre ir ou não com Afranio e do seu medo de poder ser abandonada como as mulheres suas conhecidas que passaram por uma situação semelhante. Beatriz concluiu que o autor, Zola, escreve nos seus livros que as mulheres acabam sempre abandonadas. Para Emery, Ferreira de Castro faz aqui uma alteração ao seu pensamento:

[A alusão a Zola] sert ici de repoussoir, en contradiction totale avec l'opinion que Ferreira de Castro exprime par ailleurs sur le romancier français, mais bien dans le sens du moralisme de façade cher au public. (EMERY 1981: 534)

De certo modo, *O rapto* assume uma posição social do seu autor. Assume-se também como um produto do mundo em que a peça foi representada: o expressionismo da linguagem e a referência à cultura francesa (EMERY 1981: 534). Mesmo considerando que tenha realmente existido uma cedência na abordagem de Ferreira de Castro a Zola, a opinião do autor acaba por estar bem expressa no texto, porque este não deixa de abordar um tema que lhe é caro, ainda que seja controverso e contrário à opinião da sociedade de então: os direitos das mulheres. Isso está bem expresso na fala em que Beatriz decide seguir a sua vontade e não ligar ao que diz a «sociedade torpe que faz ao mesmo tempo da mulher, uma boneca e um escravo» (CASTRO [1918]: 4). Para Bernard Emery, a decisão contracorrente de Beatriz é atenuada pela insistência final de Afranio, o que acaba por transformar a fuga de Beatriz em rapto sendo, por isso, mais consentânea com a opinião generalizada (EMERY 1981: 534), ou seja, mais uma cedência de Ferreira de Castro aos ditames da sociedade sua contemporânea.

Diz Emery que *O rapto* contém uma certa ambiguidade, que parece reflectir «une contradiction interne chez l'auteur entre deux finalités inconciliables» (EMERY 1981: 534). Esta é uma fase de transição, tanto para a sociedade como para Ferreira de Castro. As contradições são necessárias, as mudanças sociais – e pessoais – bruscas raramente resultam nas consequências desejadas. Se, neste caso, Ferreira de Castro tivesse escrito o que a sociedade considerava bem para não ter de lidar com nenhum tipo de problemas, nunca contribuiria para o avanço das ideias que achava correctas. Mas se fosse extremamente avançado na divulgação dessas ideias novas e na recusa das ideias vigentes nunca conseguiria ser ouvido. A apresentação em paralelo das ideias novas e das ideias dominantes no seu tempo poderia contribuir, de forma mais eficaz, para um avanço do mundo num sentido progressivo. À parte isso, Ferreira de Castro também poderia estar a tentar encontrar-se e a desenvolver as suas próprias ideias, o que explicaria a tal contradição interna a que se refere Bernard Emery.

Quando se representou *O rapto*, em 1918, Ferreira de Castro já era conhecido por dirigir o semanário *Portugal* e a sua fama ia crescendo. No ano seguinte, começou a publicação de outra obra, o romance *Rugas sociais*. Foi publicado em folhetins, no

Portugal e era curto o tempo que mediava entre a escrita do texto e a sua publicação. Este romance era mais socialmente comprometido do que *Criminoso por ambição* e mesmo do que *Alma luzitana*. Na opinião de Emery, *O rapto* e *Rugas sociais* marcam uma nova fase na obra de Ferreira de Castro:

[...] [U]ne nette accentuation de la recherche expressive. C'est donc pour son évolution de la phase romantique et naïve vers une phase expressionniste. (EMERY 1981: 533)

No mesmo ano, Ferreira de Castro viaja pelo Brasil para publicitar o seu jornal. Com a vida mais estabilizada, decide regressar a Portugal com o intuito de estreitar os laços entre Portugal e Brasil. Em Setembro de 1919, embarca no Rio de Janeiro com destino a Lisboa. Pretendia demorar-se em Portugal o tempo suficiente para criar ligações com a imprensa portuguesa e depois regressar a Belém. Mas, enquanto estava em Portugal, soube que o seu sócio vendera o *Portugal*. Por mais satisfatória que estivesse a sua vida em Belém e por mais reconhecimento e estatuto que tivesse já obtido no Pará, se regressasse ao Brasil, Ferreira de Castro já não teria trabalho garantido. Teria de procurar trabalho outra vez. Assim, decidiu ficar em Portugal e procurar emprego como jornalista em Lisboa, mesmo sem conhecer ninguém e sendo ele próprio um desconhecido, porque o seu sucesso no Brasil era ignorado em Portugal. Por essa razão, *Rugas sociais* ficou incompleto e nunca saiu do jornal.

2.4 O mais forte

De regresso a Portugal, Ferreira de Castro teve dificuldade em reiniciar a sua vida. Não trazia fortuna, não conhecia ninguém. Passou dificuldades. Mas decidiu lançar-se sozinho no meio jornalístico lisboeta. Ainda nesse ano, conseguiu ajuda financeira para lançar o seu próprio jornal, *O Luso*, que durou pouco. Em 1922 funda outro jornal, *A Hora*, também de curta duração. Vai vivendo, sobretudo, de trabalhos regulares como jornalista independente em várias publicações com orientações diversas. Até 1927 também escreveu e publicou contos e novelas. Eram uma forma de se

aproximar da literatura. Foi nessa altura que escreveu a terceira peça de teatro. O período difícil de adaptação a Portugal começava a ser ultrapassado.

Ferreira de Castro enviou a peça, *O mais forte*, a um concurso do Teatro Nacional Almeida Garrett (actualmente, Teatro Nacional D. Maria II), aberto em 1921. Mais uma vez, não se sabe qual a motivação para esta peça, se a escreveu com o propósito de participar no concurso ou se aproveitou para esse efeito um texto já escrito ou já iniciado. O concurso foi instituído pela Direcção-Geral de Belas Artes, do Ministério da Instrução Pública, através do decreto n.º 7 762, publicado no *Diário do Governo* em 31 de Outubro de 1921². O concurso seria anual e destinava-se a escolher dois textos originais e não representados, um sobre assuntos da história nacional e outro sobre costumes portugueses da actualidade, com «materia suficiente para um espectáculo» (Decreto n.º 7 762). Os autores vencedores receberiam um prémio de dois mil escudos cada um.

O manuscrito autógrafo desta peça encontra-se no Museu Ferreira de Castro. No canto superior esquerdo da primeira página lê-se uma nota a lápis (o manuscrito está escrito a tinta) que diz: «Recebida em 3 de Janeiro de 1922» (CASTRO 1922a: 1). Esta data está dentro do prazo previsto no regulamento do concurso. Significa, assim, que o único exemplar conhecido desta obra foi devolvido ao autor. Uma das regras para a participação no concurso era o uso de um pseudónimo. Não foi possível descobrir qual o nome utilizado por Ferreira de Castro.

Ainda em Dezembro, antes de findo o prazo, o diário *O Século* anunciava terem já sido entregues «mais de quarenta originais» (Anon. 1921g: 4) para concurso. No final do prazo, vários periódicos referiam-se ao número de obras entregues apresentando diferentes valores, como «60 peças» (Anon. 1922g: 4), «59 originais» (Anon. 1922d: 3), «cerca de 40 peças» (CASTRO 1922e: 18), «são 36» (Anon. 1922f: 4), «35 peças» (Anon. 1922m: 4), «34 peças» (Anon. 1922), «vinte e tal» (Anon. 1922l: 1).

Como previsto no regulamento do concurso, o júri encarregado de apreciar as peças seria composto por Henrique Lopes de Mendonça, da Academia das Ciências de Lisboa (Presidente), o actor Augusto de Melo (Secretário), o director da Escola de Arte de Representar Júlio Dantas, o actor Eduardo Brazão, o crítico de teatro Acácio de Paiva, o dramaturgo Jaime Cortezão, o chefe da primeira repartição da Direcção-geral

² Cópia do decreto anexa nas páginas 117-118.

de Belas Artes e o comissário do governo junto do Teatro Nacional Francisco dos Santos Tavares. Segundo o *Diário de Notícias* de 8 de Janeiro de 1922, o dramaturgo Eduardo Schwalbach teria sido convidado para fazer parte do júri, mas recusara por excesso de compromissos (Anon. 1922b: 4).

O júri reuniu-se no final do mês de Janeiro para decidir a forma por que seriam lidas as peças (Anon. 1922e: 4), mas decorreram vários meses até que se voltasse a ouvir falar do concurso. No entanto, logo em Março de 1922 o jornal *A Hora*, propriedade de Ferreira de Castro, publica dois breves artigos sobre esta demora (CASTRO 1922e: 18; CASTRO 1922i: 20). Os textos não estão assinados, mas atribui-se a sua autoria ao próprio Ferreira de Castro devido ao estilo em que estão escritos e ao facto de esta publicação ter sido construída integralmente pelo escritor. Não volta a haver notícias sobre o concurso até Maio, quando o *Diário de Notícias* publica uma carta de Augusto de Melo. O actor informa que todos os membros do júri do concurso têm «as suas ocupações» (Anon. 1922k: 3) e alguns têm estado doentes, justificando, assim, a demora na apresentação de resultados. Mais informa que o método escolhido para a leitura das peças é o envio de cinco obras de cada vez a cada vogal, sendo que são sete vogais e há 35 peças para ler (*Ibidem*).

Em Agosto seguinte, ainda as peças estavam para apreciação, Ferreira de Castro escreve para um jornal de Lisboa, *A Palavra*, um comentário à peça inédita *Um homem*, de Mário Duarte e Valerio de Rajanto (CASTRO 1922l: 1). Esta peça tinha sido lida numa tertúlia onde o escritor tinha estado presente. No artigo, Ferreira de Castro refere-se à sua peça *O mais forte* porque a considera de certa forma semelhante a *Um homem*. No entanto, apesar de dizer que também está inédita e de fazer um resumo do enredo para explicar as semelhanças e as fragilidades de *Um homem*, nunca menciona o título da sua peça nem o concurso. Escreve Ferreira de Castro: «[*O mais forte*] é tão irmã da vossa [peça]: – que se ela aparecer depois de *Um homem*, acusam-me decerto de plagiador» (*Ibidem*). Para Ferreira de Castro, a semelhança entre as duas peças está nos «surtos da alma de Fortunio [personagem de *Um homem*]: – dessa alma enfeitiçada pelo deslumbramento dum sol de ouro: – dum sol de ambição que não tem jamais crepusculo.» (*Ibidem*). Ferreira de Castro entende isto como o «melhor elogio que [...] [pode] fazer a *Um homem*», porque a «técnica» desta peça é «deficiente», a «realização» é «incompleta» e os «processos» são «*démodé*» (*Ibidem*).

O *Diário de Lisboa* aborda o assunto do concurso em Setembro de 1922, oito meses depois do fim do prazo de entrega das peças, em dois artigos que apelavam à intervenção do Ministro da Instrução Pública na resolução do impasse (Anon. 1922m: 4; Anon. 1922n: 5). Dois dias depois, o *Diário de Notícias* e *O Século* publicam um comunicado da secretaria do Ministério da Instrução Pública, esclarecendo que nada havia ainda sido decidido em virtude de terem de ser «lidas e apreciadas 34 [peças] por cada um dos sete vogais do júri, além do presidente» (Anon. 1922o: 3; Anon. 1922p: 3). E acrescentava: «é um trabalho que, para ser consciencioso, precisa de não ser feito ligeiramente» (*Ibidem*). O comunicado terminava com a nota de que o Ministro da Instrução Pública oficiara ao Presidente do júri recomendando a maior brevidade possível na leitura das peças.

Em Janeiro de 1923, e ainda sem resolução à vista, o *Diário de Lisboa* publica uma carta anónima de um concorrente protestando contra a demora da decisão (Anon. 1923a: 4). No final do mês, os jornais anunciam a reunião do júri para o início de Fevereiro. O ano de 1922 tinha sido pródigo em dificuldades para o Teatro Nacional e para a sua sociedade gestora, que fora bastante instável naquele período. Faziam parte dessa sociedade Luís Galhardo, Lucinda Simões, Eduardo Brazão, Ferreira da Silva, Joaquim Costa e Ilda Stichini, entre outros. Essa situação poderá ter estado na origem da demora de um ano na escolha das peças vencedoras, uma vez que a maior parte dos membros do júri eram afectos a este teatro e as reuniões eram realizadas nas suas instalações.

No dia 3 de Fevereiro de 1923, o *Diário de Notícias* e *O Século* publicam a resolução saída da reunião do júri no dia anterior, que classificou em mérito absoluto as peças *Rei ou vilão*, *Manuel Maria* e *Tanger*, sobre assuntos históricos nacionais, e *Maria Helena*, *O mais forte*, *A senhora condessa*, *Mariposa*, *Náufragos* e *Como as estrelas*, sobre costumes portugueses da actualidade. Em mérito relativo, apenas foi classificada a peça *Rei ou vilão*, do primeiro grupo, e nenhuma do segundo. Depois de escolhida a peça por mérito relativo, o júri conheceu o nome do autor da obra, Augusto de Lacerda (Anon. 1923f: 3; Anon. 1923g: 4), encenador e professor de Arte de Dizer no Conservatório. O *Diário de Notícias* acrescenta ainda que a peça *Manuel Maria* é da autoria de Eduardo Fernandes (“Esculápio”), *Tanger* é de Bento Mântua (dias mais

tarde, o jornal publica que pertence a Luna de Oliveira (Anon. 1923i: 3)) e *O mais forte* é da autoria de Afonso Gaio (Anon. 1923f: 3).

No dia seguinte, o mesmo jornal publica uma carta de Afonso Gaio. O dramaturgo diz ver como «natural o equivoco, porque uma das peças classificadas intitula-se também *O mais forte*» (Anon. 1923h: 4). De facto, este autor escreveu uma peça com o mesmo nome, que tinha já entregado ao Teatro Nacional em 1917 e estava publicada desde 1920, mas nunca tinha sido representada (Anon. 1923m: 46). Na sua carta ao *Diário de Notícias*, Afonso Gaio acentua ainda que «de modo nenhum, nesta altura da [...] [sua] vida de escritor de teatro, [...] [se] sujeitaria a um concurso daquela natureza» (Anon. 1923h: 4). O jornal completou o esclarecimento do escritor informando que «a peça *O mais forte*, classificada no concurso, é da autoria do sr. Ferreira de Castro» (*Ibidem*). A peça de Afonso Gaio é sobre um casal que pretende fugir escondido, mas o pai da rapariga descobre antes e, não gostando da ideia, faz tudo ao seu alcance para se vingar do pai do rapaz, julgando-o cúmplice na intriga. Não é, então, semelhante à peça de Ferreira de Castro, como a seguir se verá. Assim, e não se tendo encontrado indícios em contrário, a semelhança dos títulos deverá ter sido casual.

Duas semanas depois de anunciado o resultado do concurso, o *Diário de Notícias* informa que estaria planeado um «comício de protesto» contra a decisão do júri e uma reunião de interessados para data ainda a definir (Anon. 1923j: 3). Do regulamento consta que das decisões do júri «não haverá recurso algum» (Decreto n.º 7 762). Não se descobriram mais desenvolvimentos deste assunto.

Segundo o anunciado, e ao contrário do que previa o decreto de abertura do concurso, foi apenas premiada em mérito relativo a peça *Rei ou vilão*, sendo, por isso, a única a ser representada. Mas só subiu à cena um ano depois, estreando em 25 de Janeiro de 1924 no Teatro Nacional. Quando estreou, tinha mudado de título para *O pasteleiro de Madrigal*. A peça, uma tragi-comédia em cinco actos, foi encenada pelo próprio autor, Augusto de Lacerda (Anon. 1924: 3). Trata da tentativa de um impostor de ascender ao trono de Portugal fazendo-se passar por D. Sebastião escapado milagrosamente da batalha de Alcácer Quibir.

O regulamento do concurso fazia referência à publicação das peças. *O pasteleiro de Madrigal* foi publicada, mas o mesmo não aconteceu com *O mais forte*, de Ferreira de Castro. Do mesmo modo, o regulamento previa que as peças classificadas em

segundo lugar pudessem ser levadas a cena por qualquer companhia de declamação de Lisboa ou Porto, mediante livre escolha do autor (Decreto n.º 7 762). *O mais forte* nunca chegou a ser levada a cena. Alberto Moreira diz que esta peça «foi honrosamente aquilatada, embora não fosse levada à cena» (MOREIRA 1959: 109), porque o Teatro Nacional não o quis fazer (MOREIRA 1959: 119). Segundo o regulamento, o Teatro Nacional só era obrigado a fazer a montagem da peça vencedora e *O mais forte* ficou apenas em segundo lugar. No entanto, o mesmo autor diz também que Ferreira de Castro recusou a várias «categorisadas companhias a permissão de o representarem» (MOREIRA 1959: 109). O mesmo diz Jaime Brasil: a peça não foi representada, «não obstante as solicitações que o seu autor tem recebido para tal» (BRASIL 1931: 29).

No “Pórtico” do romance *A curva da estrada*, publicado em 1950, Ferreira de Castro diz apenas que a peça «não fora representada» (CASTRO 2002b: 7). No mesmo texto, o escritor refere-se a *O mais forte* do seguinte modo:

[F]rágil asa de esperança, classificada muito embora num concurso, não conseguira céu aberto para voar. A juventude que então arvorávamos não convencia ninguém e uma timidez desprotegida impedia-nos todos os passos em direcção aos empresários. (CASTRO 2002b: 7)

Por esta frase pode depreende-se que a representação tenha estado dependente de factores externos ao próprio autor. Isso contraria um pouco, em certa medida, o que acima foi dito por vários autores sobre a falta de vontade de Ferreira de Castro em autorizar a representação de *O mais forte*. No entanto, o escritor menciona que ele próprio não conseguia promover a sua peça junto dos empresários de teatro, pelo que provavelmente queria mesmo vê-la representada. Pela expressão «frágil asa de esperança» também se pode depreender que Ferreira de Castro esperava alcançar alguma coisa com esta peça, provavelmente uma certa progressão na sua carreira de escritor. No entanto, por referir que a peça é «frágil», poderá depreender-se que Ferreira de Castro não tenha ficado inteiramente satisfeito com o seu trabalho.

Na primeira página do manuscrito de *O mais forte* já aparece a divisa do escritor, «Ainda para além da morte» (CASTRO 1922a: 1), obrigatória pelo regulamento do concurso. Está também definido o tipo de concurso a que a peça se destina: «Especie de concurso: “Dramas e comedias de costumes portugueses”» (*Ibidem*), igualmente

obrigatório. Na mesma página, Ferreira de Castro acrescentou, anos mais tarde, um comentário sobre o texto:

Classificada em merito absoluto num concurso do Teatro Nacional. Realmente eles tinham razão em não a promover a merito relativo, pois além de todo o mais é causticamente retorica.

[E, à margem:] Produto duma crise de desespero. (CASTRO 1922a: 1)

Ferreira de Castro refere-se ao resultado que a peça alcançou no concurso de um modo irónico. As expressões «causticamente retórica» e «crise de desespero» mostram que Ferreira de Castro não se sentiu satisfeito com a obra final. Uma vez que estas palavras foram escritas mais tarde – não se sabe exactamente quando – isso pode significar que, com o passar dos anos, Ferreira de Castro deixou de se sentir satisfeito com o texto desta peça. Por outro lado, se, na altura, não autorizou a representação da peça, então também não deveria estar já satisfeito com ela. O mesmo acontece com a referência à classificação obtida pelo texto, o «merito absoluto» *versus* o «merito relativo». No “Pórtico” do romance *A curva da estrada*, de 1950, Ferreira de Castro escreve, referindo-se a esta peça e ao esboço de outra nunca concluída: «vistos muitos anos depois, a outra luz literária, nenhum desses balbuceios teatrais nos agradara» (CASTRO 2002b: 8). No entanto, no artigo publicado em 1922 no jornal *A Palavra*, oito meses depois de enviar a peça ao concurso e antes de ser conhecido o resultado, Ferreira de Castro escrevia um comentário a outra peça inédita que o escritor considerava semelhante a *O mais forte* e referia-se à sua peça da seguinte maneira: «realisa a minha actual concepção filosofica e estetica» (CASTRO 1922i: 1). As “concepções filosóficas e estéticas” de Ferreira de Castro alterar-se-iam com o decorrer da sua vida literária.

Para os autores referidos, *O mais forte* é um «drama prenhe de originalidade e vigor» (MOREIRA 1959: 109). Uma «obra de grande intensidade dramática, com originalidade de situações e forte desenho de caracteres» (BRASIL 1931: 29). As cenas são «palpitantes de emoção e surpreendentes pela estranha filosofia dos estranhos personagens» (MOREIRA 1959: 119). A peça aborda «um tema humaníssimo, embora impregnado dos conceitos nietzschenianos» (BRASIL 1931: 29).

O mais forte é um texto que põe em causa uma filosofia de vida que no contexto cultural europeu vinha ganhando terreno: no campo filosófico, pela escrita do filósofo

alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) e, no campo teatral, nalgumas peças do dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912). Afranio, a personagem principal, tem uma visão negra e desiludida da vida e dos outros. É muito claro e directo quando expõe as suas ideias e opiniões, mas também muito violento e radical. Todas as suas ideias são negativas. Até o seu discurso. Daí o uso frequente, no manuscrito da peça, de inicial maiúscula para acentuar palavras a que Ferreira de Castro atribuiu uma conotação negativa, como tortura, infelicidade, luta, ridículo, mal, desejo, calvário, responsabilidade, sofrer, sociedade ou família, sendo que a palavra que mais surge desta maneira é dor. Mas também grafa desta maneira palavras como glória, génio, beleza. Todas estas palavras pertencem ao discurso de Afranio. Neste período, Ferreira de Castro usava um estilo de escrita muito particular, com alguma ousadia e na pontuação, que entendia ser o caminho para a inovação, para se afastar de normas e lugares-comuns e criar novos caminhos (BRASIL 1961: 39).

Apesar de invulgar, para Alberto Moreira e Jaime Brasil *O mais forte* é merecedor de atenção. A peça «mostra claramente o formidável arcabouço do dramaturgo» (MOREIRA 1959: 109), revelando «com argentino fulgor o invulgar talento do original e revolucionário Dramaturgo» (MOREIRA 1959: 119). Segundo Jaime Brasil, quando esta peça for representada, «vêr-se-há que Ferreira de Castro é tão vigoroso dramaturgo como fecundo novelista» (BRASIL 1931: 29). E, contudo, esta peça mantém-se inédita e não representada até hoje.

O mais forte divide-se em três actos, cada um abordando um espaço e tempo diferentes. O primeiro acto passa-se numa sala pobre. O jovem Afranio Navarro vive numa casa modesta com a mãe e tem o sonho de se dedicar à escrita. Namora Beatriz Fernandes há algum tempo. Um dia, ela vai a casa de Afranio para lhe dar uma notícia. Mas ele, aborrecido, não quer ouvir e manda-a embora. Beatriz nota que ele está mudado. Afranio diz que o seu novo comportamento é essencial para se tornar um escritor celebrado: «[A arte] deve ser a minha unica amante.» (CASTRO 1922a: 6). Afranio não quer continuar a relação. Beatriz pede um esclarecimento decisivo sobre a situação dos dois e Afrânio diz-lhe:

AFRANIO: [...] Compreendes bem o transtorno que farias á minha vida. Apelo para o teu bom senso. Será um papel de canalha o meu, talvez. Mas é necessario. Tenho de vencer por tudo e sobre tudo.

[...]

AFRANIO: [...] Ora uma mulher é sempre um obstáculo na vida dum homem, mormente quando esse homem precisa de acção, como no meu caso. Depois as mulheres colocam o coração sobre o cerebro e amarfanham o cerebro. Fazem de suas caricias terríveis espadas sob o gume das quais caem decapitadas as maiores e mais rebeldes aguias da intelectualidade. E eu agora não preciso de caricias, preciso de garras. (CASTRO 1922a: 10)

Beatriz diz finalmente o que queria: está grávida. Afranio não fica nem um pouco satisfeito:

AFRANIO (*rosto congestionado, quasi tragico*): Eu que tanto te recomendei. Eu que tantas vezes te disse que abominava os filhos. Que não queria perpetuar a dôr infinda que me roe, estorcega e aniquila. Esta Dor de desejar e não ter, de ilusões e desesperos, que faz de mim um homem e um canalha, que me faz crer e duvidar, que me dá vontade de alcançar os pincaros das grandes montanhas e ao mesmo tempo ficar-me a contorcer sobre a enxerga esfarrapada duma alfurja miseravel. [...] E tú perpetuas essa dor? Com que direito? Como poderei eu amanhã ver esmagado sob a vida o produto dum desvario da nossa carne. [...] (CASTRO 1922a: 11-12)

A mãe de Afranio entra na sala. Aceita que o filho não case, mas não pode recusar a criança. E faz-lhe a pergunta: e se o pai de Afranio tivesse feito o mesmo? Afranio responde que teria feito muito bem e manda que a mãe se retire. Diz a Beatriz, que chora, que tem de se desfazer da criança. Beatriz, horrorizada, recusa prontamente. Mas Afranio tenta convencê-la:

AFRANIO (*achegando-se, contemporizador*): Não me falavas ha pouco dos teus receios pela tua familia e pelos outros? E como queres aparecer ante eles grávida e sem marido que justifique essa gravidez. [...] Como explicaràs mais tarde a esse filho revoltado pela vergonha do seu nascimento, o erro tremendo que agora não queres eliminar. Não sejas contraditória – é preciso, é necessario destruir isso.

BEATRIZ: Contraditorio és tu, que chegas a renegar as tuas ideias, a falar na sociedade que detestas, a evocar argumentos que combates. (*pausadamente*) Propões-me então um infanticidio? [...] Pois eu recuso. [...] Sou cristã. Hei-de ser mãe embora para isso tenha de percorrer com o meu filho as vielas e fazer do meu corpo uma fonte publica de prazer. (CASTRO 1922a: 14-15)

Afranio acusa Beatriz de se deixar levar pelas convenções da sociedade. Nem o seu deus a ajudará. O filho será um desgraçado e a desgraça da mãe. Beatriz está

indecisa e recomeça a chorar. Afranio aconselha-a a não contar nada a ninguém sobre a gravidez e a dirigir-se à farmácia. Ele próprio falará ao farmacêutico.

Beatriz sai quando chega Raul, também escritor e amigo de Afranio. Afranio conta-lhe que Beatriz queria casar e ele recusou, mas não fala na gravidez. Mudando de assunto, Raul conta que Moraes, o editor, acha o seu livro muito semelhante às obras de Afranio. Os dois negam e acusam os editores de não perceberem nada do que lêem. Os livros de Raul têm mais leitores do que os de Afranio, o que tem muito a ver com as pessoas que trabalham nos jornais. Para Raul, isso acontece porque Afranio não é diplomata nas suas relações. Este contrapõe:

AFRANIO: Sim, é verdade. Mas que queres? Tú vives satisfeito subindo paulatinamente até ao acampamento da Glória. E quando lá chegares beijarás a mão dos vencedores. Eu não. O meu temperamento é diferente. Quero entrar nesse acampamento como numa continuação de mim próprio. Não beijarei as mãos dos vencedores. Apertal-a-hei como um colega novo que cumprimenta com irreverência um velho colega. (CASTRO 1922a: 22-23)

Enquanto isto, chega uma carta que deixa Afranio extasiado. Anuncia uma compra de ações, o que significa que Afranio vai conseguir o dinheiro para abrir o seu próprio jornal, o (ficcionalizado nesta peça, mas inexistente no plano real do contexto evocado) *Diário Universal* (CASTRO 1922a: 24). Mas Raul não fica feliz. Conta que o Portela se arrependeu de ter passado ações, porque lhe pareceu que Afranio não ia constituir a sociedade legalmente. Para ele, isso é evidente:

AFRANIO: [...] Então eu que preciso desse dinheiro [...] [sob] a minha orientação, que preciso girar-o à minha vontade, ia entregá-lo aos destinos duma empresa burguesamente organizada? Onde eu não seria mais que um membro dessa empresa? Eu quero ser senhor absoluto. Não dar satisfações a ninguém. A justiça e o Portela? Que m'importa a justiça? Eu saberei calar a justiça. (CASTRO 1922a: 27-28)

Raul acha que Afranio não deve fazer nada ilegal. Entretanto, a mãe vem à sala e Afranio aproveita para lhe dizer que deve regressar à província. Decidiu morar sozinho porque precisa da solidão. A mãe não quer ir e lembra que foi o próprio Afranio que a trouxe para a cidade para não estar sozinha. Ao pé dela, Afranio sente-se fraco e bom e a luta pela glória parece-lhe ridícula. Não é pela mãe, é por a mãe ser boa. Raul pede a Afranio que harmonize a situação, mas este não recua.

Termina o primeiro acto. No segundo, passaram cinco anos dos acontecimentos anteriores. O cenário é agora o luxuoso gabinete de Afranio na redacção do *Diario Universal*. Afranio lê a correspondência quando chega Raul. Falam da edição e dos ataques que outros jornais fazem a Afranio e ao *Diario Universal*. Depois comentam as críticas ao recente livro de Afranio. Raul acha que os jornalistas que elogiam o livro nem o devem ter compreendido. Embora escreva há mais tempo que Afranio, para a crítica, Raul continua a ser uma esperança. No entanto, vende mais livros que Afranio. Raul confessa que não gosta de trabalhar em jornalismo e só está no *Diario Universal* por causa de Afranio. Por seu lado, Afranio, que sente o mesmo, só está no jornalismo para glória sua e de Raul. Não gosta de ter de abdicar dos seus princípios e vontades. Afranio revolta-se e sofre por ter de suportar tanto para conseguir a glória. Raul diz-lhe que tem de diminuir o ímpeto, mas Afranio recusa:

AFRANIO: [...] Era renegar e era trair-me. Nunca. Para a frente, por cima de tudo e de todos. Eu sou o mais forte. Hei-de esmagar o sentir, encarcerar-o. Isto ainda são restos de infância. De resto a minha luta já principia a florescer. (*apontando para o fundo*) Tudo isto é obra minha. O “Diario Universal” é a minha imagem; sou eu proprio. Quantas dores de cabeça eu não posso fazer. Quantos cataclismos eu não posso provocar com duas penadas? O sucesso do “Diário” compensa os meus esforços.

RAUL: Entretanto não és mais feliz.

AFRANIO: Sim, mas tenho força, tenho prestígio. (CASTRO 1922a: 44-45)

Moraes, o editor, pede para ser recebido. Entre rodeios, lá vai dizendo que não pode editar o novo livro de Afranio, porque os tempos estão difíceis e além disso os seus livros não se vendem. Afranio responde-lhe, ironicamente:

AFRANIO: [...] São ideias grandes demais para estes energúmenos. Veem em mim o dominador, o foco que lhes ilumina as comissuras da sua miséria, que lhes retalha as tortuosidades da sua alma. O publico advinha qualquer coisa de muito grande e fecha os olhos com medo da vertigem. Mas esteja descansado sr Moraes que ele ha-de vir e ha-de compensar-o... De resto todos os rebanhos quando mudam de pastor se tresmalham. Mas depois aceitam-no, passivos. É uma falta de costume. Os seus consumidores não estão acostumados comigo. O sr tem razão. (CASTRO 1922a: 48)

Raul retira-se discretamente. Moraes, que não percebe a ironia, diz que sabia que Afranio iria compreender. Faz menção de se retirar, mas Afranio grita-lhe que tem de publicar o livro imediatamente. Acusa-o de roubar dinheiro aos novos escritores e

enriquecer à custa deles. Se não publicar o livro, ele próprio se encarregará de o diminuir nas páginas do *Diario Universal*. Moraes recusa. Sente-se vítima de chantagem e propõe fazer um acordo, mas Afranio não responde e Moraes sai.

A seguir chega o juiz Albergaria. Vem falar sobre o processo das acções em que Afranio é réu. Estranha o facto de Afranio não estar preocupado e lembra que está em jogo o seu nome. Afranio tem a certeza que será ilibado. É verdade que não seguiu os trâmites legais, mas a denúncia já vem tarde. Além de que ele não tem uma firma comercial, tem um nome artístico, portanto, é inatingível.

O juiz Albergaria diz que o *Diario Universal* fez insinuações a seu respeito e está ali para as desmentir. Afranio responde-lhe que se as insinuações não fossem verdade ele não estaria tão preocupado. E explica: o processo das acções foi movido há quatro anos pelo Portela por uma vingança mesquinha, uma vez que, mesmo depois de saber que Afranio não iria constituir a sociedade legalmente, continuou a comprar-lhe acções. Depois da revolta inicial, o Portela nunca mais insistiu e o processo foi arquivado. Agora, saiu da gaveta pela mão do juiz Albergaria, porque o *Diario Universal* vem insistindo na nacionalização da empresa onde trabalha o filho do juiz. Então, para inutilizar essa campanha, o juiz Albergaria lembrou-se de neutralizar o director do jornal. O juiz nega tudo e acusa Afranio de chantagem. Mas não se amedronta, porque é fiel à lei. Porém, Afranio não reconhece essa lei:

AFRANIO: Ó sr juiz, por quem é? O que é a lei? Um espantalho armado aos nescios. [...] A justiça marca-se pela consciencia dos homens. Dum diluvio de ternura ou dum ataque de mau humor depende a liberdade ou a vida dum cidadão. Questões de temperatura nervosa. É dessa lei que me vem falar? Pois eu estou fora dessa lei e dessa justiça. Não considero ninguém com o direito de me julgar sem responsabilidade individual. Ninguém.
[...]

JUIZ: A colectividade tem ideias e processos diferentes dos seus, meu caro senhor.

AFRANIO: [...] Os homens como eu afogam, embebedam, desvairam a consciencia, mas não a alugam a um código, nem a materializam em artigos e parágrafos. A nossa rebeldia não tem deveres para com a colectividade. A colectividade é um rebanho estúpido que o sr juiz julga fardado com uma toga preta e sentado sobre vinte séculos de fanatismo e obediencia. Eu estou fora do rebanho, vivo tresmalhado. Só os fracos necessitam do colectivismo. Para mim eu me sobro e basto. (CASTRO 1922a: 57-58)

O juiz Albergaria volta a negar as informações contidas no artigo do *Diario Universal*. Afranio diz-lhe que tem um relatório onde apontou certos factos. Por isso, se

o juiz Albergaria fazer com que o processo das acções passe despercebido e o veredicto seja favorável, Afranio destruirá o relatório. Se for para a cadeia, destruirá o juiz no *Diario Universal*. O juiz não aceita e Afranio sai para ir buscar o relatório.

Enquanto o juiz está sozinho, Raul entra. O juiz diz a Raul que se compromete se se mantiver com Afranio. Raul diz que o juiz só acha isso porque não conhece Afranio. Este não ambiciona dinheiro, só o triunfo. É capaz de fazer tudo para triunfar. Até já tinha pago aos accionistas quando o Portela lhe moveu o processo.

Afranio regressa e apresenta o relatório ao juiz Albergaria. Este pega no papel e sai de cabeça baixa. Raul conta a Afranio a conversa que tivera com o juiz. Depois, diz-lhe que já não consegue mais. Está cansado do discurso de Afranio sobre o triunfo, da vida de jornalista, do trabalho inglório. Sente-se a perder as ambições. Há muito tempo que vem pensando em sair do *Diario Universal*. Quer voltar para a sua aldeia. Afranio zanga-se por Raul não lhe ter dito mais cedo. Não quer ficar sozinho, sem o seu único amigo. Mas se assim é, então vai lutar com mais força pelo seu triunfo. Raul vai à redacção preparar as coisas para a sua saída.

Chega mais uma visita. Afranio manda entrar enquanto vai à redacção. É Beatriz e o irmão Manuel. Trazem uma criança. Quando regressa, Afranio vê primeiro a criança. Beija-a e pega-a ao colo. Conversa com ela, mas, ao ver Beatriz, percebe quem é a criança e põe-na no chão com repulsa. Afranio já sabia da sua existência, porque há cinco anos, dias depois da conversa com Beatriz, recebera uma nota dela a dizer que não tinha sido capaz de se desfazer do bebé.

Beatriz diz a Mário, a criança, para beijar Afranio, o seu pai. Afranio quer terminar a conversa, mas Beatriz incita Manuel a dizer o que combinaram. Afranio interrompe, diz que não sente obrigação nenhuma de dar dinheiro. Na verdade, Beatriz queria pôr Mário na escola e para isso precisava de dar o nome do pai. Afranio recusa dizendo que não tem filhos. Pergunta-lhe por que é que não fez o que ele lhe recomendara há cinco anos. Beatriz diz que não teve coragem, além disso, a criança não tinha culpa das loucuras dos pais. Beatriz e Afranio insistem nas suas opiniões. Depois, Afranio faz uma proposta: ele dá-lhe uma mesada e ela muda-se com o filho para a província, longe dos que a renegam pela sua condição. Mas tem de fazer duas coisas: não o procurar nunca mais e não enviar o filho à escola. Beatriz admira-se, quer dar ao filho uma boa posição. Mas Afranio diz:

AFRANIO: [...] O que é uma bonita posição? É vestir o corpo do sofrimento com uma bonita casaca. Educar esse pequeno é desgraçá-lo. É atribuir-lhe toda a verdade da vida que é o mesmo que legar-lhe a dor. A escola é a morfêa do espírito. Saber é sofrer. Deixe-o ignorante. Rude e ignorante. Só se constroa a felicidade a punhados de estupidez. Os povos hão de chegar a ser tão desgraçados que ou suprimem-se ou suprimem as escolas. [...] Meta-lhe uma enxada na mão, deixe-o ser escravo de Deus e dos homens. O escravo é a Suconsciência, o amo a Responsabilidade. Deixe-o ser camponês e escravo do trabalho. Eu quisera ser um rude camponês, para não sentir n'alma esta ancia de liberdade suprema, este anseio de infinito inalcançável. [...] (CASTRO 1922a: 78-79)

Beatriz tenta que Afranio volte atrás no seu pedido, mas não consegue. Promete fazer o que Afranio lhe pede e sai levando Mário.

Afranio manda chamar Raul e lê algumas cartas. Através de uma delas fica a saber da morte da mãe. Recrimina-se. A mãe era a única pessoa de quem tinha verdadeiramente gostado. A sua atitude para com a mãe foi a causa da infelicidade dela. Afranio, transtornado, maldiz a vida e o deus em quem nunca acreditou. Raul prontifica-se a dirigir o jornal, mas Afranio domina-se e recusa. Termina o segundo acto.

O terceiro acto decorre vinte anos depois do segundo, numa sala mobilada com luxo na casa de Afranio. A criada traz cartas e telegramas e anuncia para uma sala contígua a visita de Raul. Raul entra e põe-se a admirar. Acha que está tudo na mesma. Pergunta à criada se o patrão não tem mulher. A criada diz que não, que o patrão viaja muito, mas não gosta de ver muita gente, prefere estar sozinho e não receber visitas. Passa o tempo a ler e escrever e a passear no jardim.

A criada sai. Afranio aparece vestindo pijama e regozija-se com a presença de Raul, que não via há muito. Raul conta que vive na aldeia há bastante tempo e só veio à cidade para cumprimentar Afranio, porque soube por um acaso, pois já não lê jornais, que naquele dia acontecia uma manifestação em louvor de Afranio. Este conta-lhe que vai muitas vezes para a varanda admirar o jardim. Aí perde-se em pensamentos lânguidos, achando que não fez tudo o que podia ter feito, ele que viveu tão intensamente as novas sensações. Afranio abre alguns telegramas. Lê com enfado as mensagens de felicitações de ilustres pela sua consagração.

Afranio comenta que Raul sempre foi um homem da época e com o passar dos anos se foi conformando. Mas ele, Afranio, nunca negou as suas ideias. Raul confirma que Afranio é o mesmo de há vinte anos e este fica agradado com isso. Mudando

repentinamente de conversa, Raul pergunta se Afranio já leu o seu mais recente livro. Afranio diz que sim, mas leu-o com tristeza e ódio, porque nele Raul renega toda a sua obra anterior. Raul diz que nem reparou nisso, porque toda a gente muda. Os ímpetos da juventude desfizeram-se, já não procura a glória, agora quer calma e sossego. Afranio não concorda, ele não muda. Sofreu muitas traições, mas nunca renegou as suas ideias. No entanto, também já não é o mesmo, porque já só sente tédio e odeia a vida.

A criada traz mais cartas e anuncia a presença de Mário Fernandes. Afranio não conhece, mas manda entrar. Mário apresenta-se como filho de Beatriz Fernandes. Afranio torna-se introspectivo e Raul passa à varanda. Mário diz que devia falar de filho para pai, mas, como o pai é um canalha, fala só na condição de homem para homem. Afranio pede que Mário se retire porque não está para ser insultado. Mário diz que não insulta ninguém, apenas usa a linguagem que Afranio usou com a mãe dele, a mulher que desgraçou.

Mário pergunta a Afranio se quando ele nasceu já pensava como escreve nas suas obras. Afranio confirma, nunca mudou de ideias. Mas, sentindo-se insultado, lutam. Afranio, cansado, cai numa cadeira. Mário lê uma passagem de um livro de Afranio sobre o acto cobarde de dar a vida. Vem pedir explicações. Conta que leu os livros de Afranio, que são a essência da desgraça, e com isso conheceu mundos novos, sem esperanças e sem ilusões. Afranio diz que se assim é, então Mário conhece a verdade. Depois, contou tudo o que se passou entre ele e Beatriz quando ela lhe disse que estava grávida e cinco anos depois quando foi ao seu gabinete no jornal. Mário não tinha conhecimento. Depois, diz a Afranio:

MÁRIO: [...] Eu admiro-te... (*abraça-o, comovido*) Como tú és grande. A minha vinda aqui foi pela incerteza se tu procederias ou não conforme pensavas. Eu nunca pude admitir a hipótese de que tivesses defeitos. Se tivesses defeitos eles parecer-me-iam um sacrilegio á perfeição da tua obra. A tua obra foi lida por mim sofregamente, embrenhei-me nela por noites alem, como se ela fosse a minha vida. E á medida que as tuas ideas derrotistas envenenavam-me a alma, abrindo-me magestosamente os templos da verdade, maior tentação eu sentia de ir mais alem, para esses abismos de Dor e de Belesa que são os teus livros. [...] E admirava então a resistencia de que tens precisado para saberes tanto e tanto teres resistido á vida. E ofendia-me o teu desprezo, o esquecimento em que vivias de mim, porque nessas ocasiões eu quizera ter o orgulho de proclamar a todo o mundo que era teu filho. Outras vezes eu ficava horas e horas aqui, defronte desta casa, esperando que saisses, para te ver, para te admirar. Não era o meu pae carnal que eu procurava, era o meu pae espiritual. [...] (CASTRO 1922a: 106-107)

Afranio ouve indiferente. Mário vai a sair, mas Afranio chama-o e pergunta-lhe o que faz. Mário estuda Medicina. Está no quinto ano, mas não sente entusiasmo pela ciência, prefere as letras. Afranio diz-lhe que vá aparecendo. Pretende ir a Itália e Mário acompanhá-lo-á como seu secretário. Mário agradece chamando-lhe pai, mas Afranio diz que eles não são pai e filho, são apenas dois homens que sofrem.

Afranio chama Raul e apresenta-o a Mário sem dizer que é seu filho. Mário pede para ficar para a manifestação de louvor. Afranio consente. Raul pergunta quem teve a ideia da homenagem. Afranio não sabe. Quando lhe perguntaram se aceitava respondeu que lhe era indiferente, porque mesmo triunfante continua a sofrer.

O Presidente do Ministério, o Ministro da Instrução e o Secretário do Presidente da República fazem-se anunciar para prestar homenagem a Afranio. Este recusa a visita, mas Raul e Mário fazem-lhe ver que é um dever de cortesia da parte de Afranio recebê-los. Afranio vai vestir-se enquanto as visitas entram na sala. Quando regressa, os ministros apresentam as homenagens do governo. Afranio agradece dizendo serem injustas. O Secretário do Presidente da República convida Afranio para um jantar com o Presidente, mas Afranio recusa, apesar da insistência do Secretário. Mário, na varanda, informa que já se vê ao longe uma manifestação de pessoas, a pé e de automóvel, a vir em direcção à casa. Todos vão à varanda apreciar. Afranio e Raul ficam para trás. Afranio comenta:

AFRANIO: O que é a gloria! Como tudo isto é vão e ridículo.

RAUL: Olha que te podem ouvir.

AFRANIO: E pensar que sacrifiquei tudo a este momento, a esta fase da minha vida. Que descí a tudo, que tudo espezinhei para ao fim sentir a vitória como uma coisa amarga, intragável. Tudo isto me enjoa, entedia, aborrece. Tudo isto é muito ridículo. *(pausa)* Eu venci na vida, mas não consegui vencer a vida. E a vida vingá-se fazendo-me sofrer e desprezar tudo aquilo que muito anelei, fazendo desprezar a mim próprio. Supus a gloria uma felicidade, por ela teria estourado o mundo, se o pudesse fazer. E agora tudo isto traduz-se num tédio soberano e na obrigação de aturar todos estes indivíduos. Glorioso, sou mais desgraçado do que quando era anónimo, porque nesse tempo eu ainda desejava e hoje nada desejo. Oh, o não-ser, o não sentir.

RAUL: Então? Pareces uma criança.

AFRANIO: Uma velha criança, sim. Que conservou até muito tarde a ilusão do triunfo e que a despertar...

RAUL: Mas meu velho se não fosse essa ilusão o tédio que agora te tortura já o teria feito há mais tempo.

AFRANIO: Talvez tenhas razão. Mas eu não posso suportar mais. Não posso!

RAUL: Dir-se-ia que dás por mal empregado o esforço que fizeste para triunfar.

AFRANIO: E porque não? [...] (CASTRO 1922a: 117-118)

Na varanda, vêem chegar o Presidente da Academia, o actual proprietário do *Diário Universal* e muitos jovens. Todos incitam Afranio a dirigir-se à varanda. Ele vai, indiferente. Ouvem-se vivas e palmas, caem flores no chão da sala atiradas da rua. Entra a comissão que organizou a manifestação. São o Presidente da Academia, o Ministro de França e mais três indivíduos. O Presidente da Academia lê uma mensagem, elogiando Afranio. O Ministro de França coloca em Afranio a fita da Legião de Honra. Os presentes aplaudem e dão vivas. Depois, há um silêncio de expectativa, mas Afranio não responde. Todos saem.

Afranio está em sofrimento. Vai à sacada e há mais palmas e flores. Regressa à sala. De uma gaveta tira um revólver. Encosta a arma à cabeça, mas logo a retira e pousa na mesa. Continua a ouvir-se o ruído das pessoas na rua. Afranio senta-se, olha para o revólver e atira-o para longe. E chora compulsivamente.

Mário entra. Diz que as pessoas estranharam que Afranio não respondesse à homenagem. Depois repara que Afranio chora e pergunta porquê. Afranio diz: «Choro a inutilidade do triunfo, a inutilidade de viver, a inutilidade do esforço... Continuo desgraçado como era. Tudo na vida é inútil...» (CASTRO 1922a: 124).

O mais forte é um texto de extrema negatividade. Quando jovem, Afranio descobriu que o mundo não era simples e não funcionava segundo as suas vontades. Por isso decidiu lutar para impor os seus desejos, para alcançar aquilo que achava que merecia. E fazia-o por todos os meios, mais ou menos legais. Não reconhecia nenhuma autoridade. No entanto, não deixava de aproveitar os mecanismos da sociedade, que recusava, para obter os seus intentos.

Afranio é também profundamente egoísta. Reservou para si o direito a ter tudo o que desejava, sem ter em conta qualquer espécie de limite. Embora não pretenda o mal nem fazer mal directamente aos outros, na sua procura pela felicidade utilizou e magoou outras pessoas, exigiu delas o que quis. Até as pessoas mais próximas, de quem gostava verdadeiramente, como a mãe. Utilizou-as, controlou-as, dominou-as conforme lhe era mais favorável. Tratou-as como objectos, degraus para a sua subida ao triunfo.

Depois de anos a lutar, no final da vida, Afranio sente-se na mesma. Ou pior. Percebe que aquilo que sempre desejou, apesar de o ter conseguido, não o deixou feliz. Descobre que desperdiçou muitos momentos e sensações na vida por um objectivo

concreto, o seu triunfo. Mas não se sente realizado, antes desiludido, porque, de algum modo, reconhece que o que fez não serviu para nada.

Afranio continuou a achar que as suas teorias faziam sentido. No terceiro acto, quando se reencontra com Raul e os dois falam do tempo que passou, Afranio diz:

AFRANIO: Pois bem: reconheço hoje a inutilidade de todo o esforço, mas se fosse novo de novo principiaria e com o mesmo entusiasmo, com o mesmo querer e desejar de então. (CASTRO 1922a: 96)

Este final da peça é profundamente desconsolado e negativo.

A relação que no final se estabelece entre Afranio e Mário é também frustrante, uma vez que o filho se deixou cativar pelas ideias que foi lendo nas obras do pai. Ou seja, apesar de Afranio ter concluído que tudo o que fez não o deixou mais feliz, alguém aparentemente terá admirado essas ideias e as irá assumir. As interrogações de Mário sobre se Afranio pensava o que afirma nos livros quando ele nasceu, isto é, se Afranio era coerente, serviam para lhe provar que as ideias pelas quais se interessou nos livros eram válidas e até possivelmente honestas. Afranio foi honesto ao responder afirmativamente e ao contar todos os factos relativos ao nascimento de Mário. Este diz que não conhecia essa história, porque a mãe nunca lhe tinha contado. Mário tinha-se interessado, de verdade, pelas ideias de Afranio independentemente e apesar de este ser o seu pai. Afranio sente empatia com Mário quando este diz que só queria conhecer o «pae espiritual» (CASTRO 1922a: 107). Por esta razão, ele não o renega, mas também não o trata como filho. Apenas como uma pessoa com ideias semelhantes. Mário é, assim, a única personagem que partilha das ideias de Afranio, uma vez que Raul o compreendia, mas depois se afastou e não se deixou influenciar pelos extremismos que Afranio sempre adoptou na sua conduta. A opinião de Mário e a referência aos muitos jovens que integram a manifestação a Afranio são sinal de que as ideias de Afranio tinham espaço para continuar. Os jovens são o veículo para a mudança (seja ela positiva ou negativa). No fundo, o que Afranio queria era uma mudança na organização da sociedade.

As duas situações centrais que estruturam o pensamento e a vida de Afranio, e, por consequência, a peça, são a existência do filho e o caso das acções. É quando se refere a estas situações que Afranio apresenta o seu pensamento mais negro. Mas até as

conversas com as personagens que não têm a ver com isso e que são inócuas são negativas. Como o diálogo de Afrânio, no primeiro acto, com a mãe, em que este lhe pede para voltar à aldeia, e, no mesmo acto, o diálogo com Raul, em que este conta como foi o espectáculo de teatro a que assistiu na noite anterior.

No artigo que escreveu em Agosto de 1922 comparando a peça *Um homem com O mais forte*, Ferreira de Castro resumiu assim a sua peça:

Afranio [...] desce a toda a ignominia, sugestiona, compra, vende-se, para conseguir o ambiente que carece o seu triunfo, esse triunfo que ele tem por certo. É um triunfo de intelectual, que deseja que os outros reconheçam o genio que ele sabe estar no seu cerebro ignorado: – o genio que se ele fraquejar os outros apedrejarão.

E Afranio triunfa. As suas obras de rebeldia, de pensamento e belesa, influem poderosamente na geração, filtram-se lentamente nas almas adolescentes. Na propria alma do filho que o odeia. E quando no 3.º acto a academia, os poderes literarios constituidos, vão levar ao triunfador os merecidos louros: – quando o seu renome atravessou as fronteiras da patria e dá-lhe no estrangeiro um conceito que ela não desfrutava, o ambicioso da gloria, o chefe supremo de milhares de almas, o conquistador da Posteridade, cae sobre uma cadeira e chora. Chora o seu triunfo, chora a inutilidade do seu esforço, chora pelo tédio que lhe produz a sua Gloria. (CASTRO 1922l: 1)

Não se conhece outra descrição de um texto dramático de Ferreira de Castro feito pelo próprio escritor.

Quando escreveu *O mais forte*, aos 24 anos, Ferreira de Castro já não estava no Brasil, como aconteceu com as peças anteriores. Mas tinha passado igualmente por um período de sofrimento. Estava a começar uma vida nova num local desconhecido, sem ninguém com quem pudesse contar para o ajudar e com muitas dificuldades financeiras. Fazia um trabalho de que não gostava. Pode ter-se sentido desamparado e desiludido com a vida que, em Lisboa, era certamente muito diferente da vida em Belém e mais ainda da vida no seringal.

O mais forte parece um desabafo de revolta. Como já referido, Ferreira de Castro acrescentou mais tarde na primeira página do manuscrito um comentário em que se refere à peça como sendo «produto duma crise de desespero» (CASTRO 1922a: 1). Do comentário depreende-se que o passar dos anos lhe terá dado um novo entendimento e compreensão do mundo, que o fez olhar novamente para as teorias e/ou o estilo defendidos na peça e perceber que talvez não devesse ser tão radical. Nesse sentido, esta

peça poderia ser uma constatação efusiva da parte de Ferreira de Castro de um sistema de regulação do mundo e da sociedade com o qual talvez não concordasse.

Apesar disso, alguns destes temas serão abordados novamente noutras obras, mais tardias, como a questão da reprodução, as mudanças trazidas pela velhice, a existência de Deus. Ainda assim, na peça existem situações que, de algum modo, marcaram a vida de Ferreira de Castro naquele período, como o desejo de viver da escrita (e por isso trabalhar como jornalista, embora não fosse essa a escrita que preferia), e a crítica a uma sociedade que parecia incensar “os mais fortes” ao mesmo tempo que fragilizava a situação da mulher.

O mais forte é um texto maior e mais complexo do que as peças anteriores. Enquanto *Alma luzitana* e *O rapto* se podiam considerar ser, *grosso modo*, sobre problemas sociais, *O mais forte* aborda também a evolução psicológica de uma personagem. A história não tem propriamente um clímax, é mais uma evolução da mentalidade das personagens ao longo do tempo, principalmente de Afranio. Todas as personagens evoluíram gradualmente, sendo claro o exemplo de Raul. Só Afranio se manteve igual, porque se forçou a isso mesmo. As grandes semelhanças entre *O mais forte* e *Alma luzitana* e *O rapto* são os nomes das personagens. Os nomes Afranio e Beatriz são recuperados de *O rapto* e Mário de *Alma luzitana*. Nesta fase da sua obra, Ferreira de Castro usa com frequência os mesmos nomes para as suas personagens, quase parecendo que se trata sempre das mesmas personagens em enredos diferentes.

A partir da altura em que escreveu *O mais forte*, Ferreira de Castro começaria a gozar de um conforto material que ainda não tinha experimentado. Passou a trabalhar como jornalista para mais jornais e de maior tiragem, começou a escrever e publicar pequenos contos e novelas. Alguns anos depois foi eleito Presidente do Sindicato dos Jornalistas.

A meio da década de vinte, novas ideias e novos valores atraíam Ferreira de Castro, como escreveu em 1966 num texto memorialístico: «[...] só me apaixonava, como hoje ainda, pelo futuro» (CASTRO 2013b: 264). Ferreira de Castro achou que o que tinha escrito até ali não correspondia às ideias que desejava expressar:

Tudo quanto havia escrito, todas as experiências estéticas já realizadas, inclusive as páginas mais audaciosas, que me pareciam, por esse seu carácter, as mais originais, encontravam-se imbuídas de romantismo, sentimento que vinha desde a meninez e me acompanharia pela vida fora, em satélite do meu próprio realismo futuro, me acompanharia tão persistentemente como a Lua acompanha a Terra, mesmo quando não a vemos.

Até aí, puxado pela avidez de originalidade, eu tendia para a criação de personagens singulares, com preferências excêntricas e reacções estranhas, puramente imaginadas; e tanto maior crédito estético lhes concedia quanto mais dissemelhantes eram das reais. (CASTRO 2013b: 265)

Os nove anos no Brasil de Ferreira de Castro tinham despertado nele preocupações de justiça e solidariedade com os homens, que, embora comesçassem a revelar-se nas primeiras obras, tanto no Brasil como em Portugal, iriam agora ganhar novo ímpeto. Em 1928, seis anos depois de escrever *O mais forte* e de publicar onze livros de contos e novelas, Ferreira de Castro publica o romance *Emigrantes* e inaugura a fase adulta da sua obra, a fase canónica.

2.5 *Sim, uma dúvida basta*

Em 1936, Ferreira de Castro termina a quarta e última peça de teatro, *Sim, uma dúvida basta*. Já tinha quatro romances publicados, entre eles *Emigrantes* e *A selva*, tinha vencido o Prémio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências, e já havia abandonado para sempre o jornalismo.

Tinham passado catorze anos desde *O mais forte*. Mas, antes desta quarta peça, o escritor terá feito uma outra incursão pelo texto dramático. É o próprio Ferreira de Castro quem o diz, no prefácio do romance *A curva da estrada*, publicado em 1950. Este “Pórtico” é um breve texto em que o autor explica a génese do romance. Nele, Ferreira de Castro refere-se a duas peças de teatro que escrevera. O texto não é muito directo, pelo que certas passagens podem originar diferentes interpretações. É o caso da apreciação de Luiz Francisco Rebello, no prefácio da edição de *Sim, uma dúvida basta*, em 1994, com a qual não se concorda aqui. Assim, para compreender bem as informações que o “Pórtico” oferece, será útil ler o texto novamente:

Foi numa peça de teatro, pobre massa embrionária, que colocámos pela primeira vez, tínhamos uns vinte e dois anos, a interrogação que constitui a trave mestra deste livro. Em França, em 1848, um homem, que havia sido republicano durante a Monarquia, tornara-se monárquico logo que a segunda República alvorecera e disparara a combater esta e a defender aquela com os mesmos ardorosos modos com que antes fazia o inverso.

Não chegámos a rematar o último acto, porque outra peça, escrita anteriormente, nossa frágil asa de esperança, classificada muito embora num concurso, não conseguira céu aberto para voar. A juventude que então arvorávamos não convencia ninguém e uma timidez desprotegida impedia-nos todos os passos em direcção aos empresários.

O papel escrito desceu para a gaveta e o tempo continuou a sua rota.

Em 1931, quando a República ocupou o trono de Espanha, várias artes e mutações ali operadas fizeram-nos pensar de novo na velha peça inacabada. Mas nessa época já se havia desvanecido o nosso interesse juvenil pelas fulgurâncias dos tablados.

Um dia, porém, o correio trouxe-nos uma carta. Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro pediam-nos uma peça para o Teatro Nacional, que eles, então, dirigiam. Sem o saber, reparavam um velho sonho perdido, uma melancolia longínqua, pois fora justamente a um concurso aberto por aquele teatro, quando era outra a sua direcção, que tínhamos enviado uma peça no amanhecer da nossa vida literária – uma peça que não fora representada.

Agradecemos o convite, mas não o aceitámos. Aqueles notáveis artistas insistiram, contudo, no seu desejo; e, por mor deles, tornámos a debruçar-nos sobre os amarelecidos papéis. Foi um momento apenas, pois logo volvemos a fechá-los na gaveta – e desta vez para sempre.

Vistos muitos anos depois, a outra luz literária, nenhum destes balbuceios teatrais nos agradara. Mas pareceu-nos que com a segunda peça se conseguiria pôr em movimento um romance e isso dar-nos-ia mais largueza do que um palco, pois o romance é uma carroça mágica, onde se pode carregar livremente, ligadas apenas por um fio, todas as léguas do Infinito, todos os minutos da Eternidade, o visível e o invisível, o palpável e o impalpável, as coisas mais díspares, de todas as formas, de todas as cores, de todas as dimensões e de todas as profundidades. (CASTRO 2002b: 7-8)

O texto do “Pórtico” continua com uma referência à escrita de *A curva da estrada* e não volta a falar nas peças de teatro.

Logo nos dois primeiros parágrafos, há uma pequena imprecisão nas datas. É, provavelmente, inconsciente, e não altera a compreensão do texto. Ferreira de Castro afirma que a história de *A curva da estrada* nasceu numa peça de teatro, escrita aos 22 anos. Mais à frente, refere que essa peça foi escrita depois de outra que tinha ganho um concurso. Ora, a peça referida em segundo lugar é *O mais forte*, premiada num concurso do Teatro Nacional em 1923, como já descrito no ponto anterior deste capítulo. Ferreira de Castro escreveu *O mais forte* em 1921, com 23 anos. Por isso, se escreveu a peça referida em primeiro lugar depois de *O mais forte*, teria de ter mais de 23 anos, e não 22 como refere no “Pórtico”.

Sobre a peça referida em primeiro lugar, Ferreira de Castro dá várias informações: conta o enredo e diz que não a terminou. A seguir, considera-se que torna a referir-se a ela quando diz que voltou a pegar na peça inacabada em 1931, mas mais uma vez a guardou sem terminar.

Depois, conta que, mais tarde, os actores Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro lhe pediram para escrever uma peça. Retomar-se-á o assunto deste convite mais à frente neste subcapítulo. Por causa disso, Ferreira de Castro recorda, pela segunda vez, que anos antes tinha enviado uma peça a um concurso do teatro que aqueles actores agora dirigiam. Refere-se, mais uma vez, a *O mais forte*. Ferreira de Castro recusou o convite, mas os actores insistiram. O escritor conta então que pegou nos «amarelecidos papéis» (CASTRO 2002b: 7), mas mais uma vez desistiu. A linguagem pouco directa que Ferreira de Castro utiliza no “Pórtico” pode levar a confusões sobre a que peça se está o escritor a referir quando fala nos “amarelecidos papéis”. Ora, pela estrutura do texto, entende-se que estes “amarelecidos papéis” sejam a peça inacabada. Assim, segundo o “Pórtico”, o escritor terá pegado na peça inacabada três vezes. Este texto inacabado não existe no espólio de Ferreira de Castro nem se conhece mais nenhuma referência a esta obra.

Como a peça inacabada é a origem de *A curva da estrada*, e é a essa origem que o “Pórtico” se refere, talvez não fizesse sentido para Ferreira de Castro fornecer mais informações nem sobre *O mais forte* nem sobre o convite que os actores/produtores lhe tinham endereçado. Por isso é que Ferreira de Castro não é directo a nomear as peças que refere. Assim, deste texto fica a ideia de que o escritor não terá correspondido ao pedido dos actores. Acontece, porém, que Ferreira de Castro chegou mesmo a escrever uma peça, e essa é *Sim, uma dúvida basta*. É possível que esta informação não conste do “Pórtico” por, como dito acima, não ser um dado relevante para a compreensão de como surgiu *A curva da estrada*. Mas também é possível que Ferreira de Castro não se tenha referido a ela pela existência da Censura, como será explicado mais adiante.

No prefácio de *Sim, uma dúvida basta*, Luiz Francisco Rebello faz uma interpretação diferente do “Pórtico”. Também o texto de Rebello é de difícil compreensão, uma vez que se desenvolve a partir de uma dedução incorrecta. Assim, torna-se igualmente útil conhecer o discurso de Rebello directamente:

No “pórtico” do seu romance *A Curva da Estrada*, publicado em 1950, Ferreira de Castro recorda que “foi numa peça de teatro, pobre massa embrionária, que coloc(ou) pela primeira vez a interrogação que constitui a trave-mestra” dessa obra. Não chegou porém a concluí-la, deixando incompleto o último acto, “porque outra peça, escrita anteriormente, classificada muito embora num concurso, não conseguira céu aberto para voar”. E o teatro apagou-se do seu horizonte literário – provisoriamente, como veremos.

Da primeira dessas duas peças não foram encontrados quaisquer vestígios no espólio do escritor. Da segunda existe o manuscrito, e dele consta que foi “apresentada ao concurso do Teatro Nacional em 3 de Janeiro de 1922”. Uma nota do punho do próprio escritor diz-nos que ela foi “classificada em mérito absoluto” – e “realmente, acrescenta, tinham razão em não a promover a mérito relativo, pois além de tudo o mais é causticamente retórica”... A peça, em três actos, chama-se *O Mais Forte* [...].

Não decerto por acaso, ao aludir no citado “pórtico” de *A Curva da Estrada* à peça que na presente edição se retira da “gaveta” onde o autor a “fechou” (supondo fazê-lo “desta vez para sempre”), fala ele do seu “interesse juvenil pelas fulgurâncias do tablado” como de “um velho sonho perdido, uma melancolia longínqua”...

A génese e o destino de *Sim, uma Dúvida Basta* são conhecidos. Em Setembro de 1934, Robles Monteiro, [...] escreve a Ferreira de Castro perguntando-lhe “porque não faz uma peça para a nossa companhia?”. A sugestão teria surgido porque um amigo comum dissera ao actor e empresário do Teatro Nacional que o escritor “já tinha qualquer coisa pensada e não sei mesmo se escrita”. Daí a ideia de lhe pedir que “deitasse mãos à obra se tivesse confiança nos intérpretes”, pois “seria para nós uma grande satisfação e para a Minha Mulher (a actriz Amélia Rey-Colaço) um orgulho ter uma peça sua para interpretar”.

Demos a palavra de novo ao autor: “Agradecemos o convite, mas não aceitámos. Aqueles notáveis artistas insistiram, contudo, no seu desejo; e, por mor deles, tornámos a debruçar-nos sobre os amarelecidos papéis (Ferreira de Castro refere-se à peça enviada “no amanhecer da (sua) vida literária” ao concurso de 1922 e que não foi representada). Foi um momento apenas pois logo voltámos a fechá-los na gaveta – e desta vez para sempre”.

Há aqui uma evidente confusão e uma (voluntária?) omissão. A confusão consiste na inexistência de qualquer afinidade entre o tema da peça apresentada ao concurso e *Sim, uma Dúvida Basta*, a não ser na medida em que ambas põem em cena um caso de consciência, aliás de conteúdo e motivação inteiramente diversos. Tão-pouco esse nexos existe entre ela e *A Curva da Estrada*, cujo tema está sem dúvida mais próximo de *O Mais Forte* que desta. A omissão consiste em que a peça solicitada por Robles Monteiro foi escrita “ex novo” (e integralmente), entregue aos empresários do Teatro Nacional... e proibida de subir à cena por despacho do Ministro da Instrução Pública, Carneiro Pacheco, datado de 4 de Março de 1936, sob o pretexto de “ter por tema um caso actual da justiça duma nação amiga, sendo por isso inconveniente a sua representação”. [...] (REBELLO 1994: 11-13)

Para além de um pouco confuso, o discurso de Luiz Francisco Rebello parece contraditório. Rebello percebe que há alguma incoerência nas informações que obtém através do “Pórtico”. Considera que há no “Pórtico” «uma evidente confusão e uma (voluntária?) omissão» (REBELLO 1994: 13) da parte de Ferreira de Castro. Acontece

que a contradição que Rebello vê não vem da parte de Ferreira de Castro, mas da interpretação que o próprio Rebello faz do texto do “Pórtico”.

O problema da análise de Rebello está exposto logo no primeiro parágrafo do seu prefácio, quando, ao referir-se à peça inacabada que abre o texto do “Pórtico”, o autor diz que não há sinais, hoje, da existência dessa peça no espólio de Ferreira de Castro. Essa informação é correcta. Mas Rebello peca por não considerar que essa peça possa ter sido trabalhada novamente por Ferreira de Castro. Depois de comentar a informação contida nos dois primeiros parágrafos do “Pórtico”, Rebello simplesmente descarta a existência da peça, uma vez que não volta a falar nela. O facto de não existir agora nenhum vestígio da peça não significa que Ferreira de Castro não a tenha guardado e retomado um sem número de vezes. O que, pela leitura do “Pórtico” e como já referido, parece ser o mais provável.

Assim sendo, Rebello é obrigado, pela sua própria hipótese, a considerar que sempre que Ferreira de Castro se refere à peça que largou e retomou várias vezes está a referir-se a *O mais forte*, talvez por ser a única a que tem acesso. É o que acontece quando Rebello interpreta o sexto parágrafo do “Pórtico”. Quando Ferreira de Castro fala, a propósito do convite dos actores, nos “amarelecidos papéis” que voltou a fechar na gaveta para sempre, Rebello considera que o escritor se refere a *O mais forte*. Aqui Rebello consegue ver que há algum problema. Julga que Ferreira de Castro se refere a *O mais forte*, mas, para ele, o escritor deve querer referir-se a *Sim, uma dúvida basta*.

Considera-se que os “amarelecidos papéis” não podem ser *O mais forte*, porque Ferreira de Castro tem estado a referir-se no “Pórtico” à peça inacabada. É verdade que no parágrafo imediatamente anterior àquele em que fala nos “amarelecidos papéis” o escritor menciona a peça que enviou ao concurso do Teatro Nacional. Mas fá-lo apenas a propósito do convite de Rey Colaço-Robles Monteiro, para recordar que já tinha tido uma relação com o teatro cuja direcção pertence agora àqueles actores. Além disso, se, como Ferreira de Castro afirma, retomou uma peça por causa desse convite, não seria provável que essa peça fosse *O mais forte*, uma vez que esta já estava acabada e já tinha sido submetida ao concurso em 1922, ou seja, há mais de dez anos. Não faria sentido pegar numa peça premiada e dá-la a estes actores, ainda que essa peça nunca tivesse sido representada.

Como afirma Rebello, há, efectivamente, um problema. Mas, como já referido, não é de Ferreira de Castro, é do próprio Rebello. Ao esquecer-se da primeira peça que Ferreira de Castro menciona no “Pórtico”, Rebello minou toda a sua interpretação do texto. Rebello tem razão quando diz que os “amarelecidos papéis” não podem ser *O mais forte*. Mas não quando diz que a peça a que Ferreira de Castro se quer referir é, afinal, *Sim, uma dúvida basta*. Isso não parece possível e é aqui que entra o que parece ser uma contradição de Rebello.

Diz Rebello sobre *Sim, uma dúvida basta*: «[...] peça que na presente edição se retira da “gaveta” onde o autor a “fechou” (supondo fazê-lo “desta vez para sempre”))» (REBELLO 1994: 12). Em primeiro lugar, quando Rebello diz “presente edição” só pode estar a referir-se a *Sim, uma dúvida basta*, a que este seu texto serve de prefácio. O que confirma o facto de Rebello considerar que a peça que Ferreira de Castro retomou devido ao pedido dos actores é mesmo esta. Acontece que as citações que Rebello escolheu – «gaveta», «fechou», «desta vez para sempre» – dizem respeito, no “Pórtico”, à tal peça inacabada que Rebello ignorou.

Compreende-se que Rebello avance esta hipótese por causa da referência que Robles Monteiro faz na sua carta ao facto de Ferreira de Castro ter um texto iniciado: «qualquer coisa pensada e não sei mesmo se escrita» (REBELLO 1994: 13). Rebello pode pensar que essa “qualquer coisa” seja já *Sim, uma dúvida basta*, mas pelas escassas informações que se conhecem, não é possível aceitar essa hipótese sem pôr algumas reservas. Nada impede que Ferreira de Castro não escreva e destrua escritos constantemente.

Em segundo lugar, nada garante que Ferreira de Castro não tenha escrito a peça propositadamente para estes actores. Se assim é, a hipótese de Rebello não faz sentido, porque, mais à frente no seu prefácio, ele próprio afirma que *Sim, uma dúvida basta* foi escrita «“ex novo” (e integralmente))» (REBELLO 1994: 13). Ora, Ferreira de Castro afirma no “Pórtico” que retomou uma peça para cumprir o desejo dos actores, mas logo a deixou. Assim, a peça retomada por Ferreira de Castro não pode ser *Sim, uma dúvida basta*.

Em terceiro lugar, Ferreira de Castro usa a expressão «volvemos a fechá-los na gaveta – e desta vez para sempre» (CASTRO 2002b: 7), em referência aos “amarelecidos papéis”, expressão que Rebello utiliza para justificar a sua hipótese. Se

Ferreira de Castro utiliza este tempo verbal, significa que estes papéis já tinham estado na gaveta e já de lá tinham saído, pelo menos uma vez. Ora, o “Pórtico” diz que isso aconteceu com a peça inacabada, não com *O mais forte*, como considera Rebello. Este autor percebe que há alguma confusão quanto a este assunto e por isso diz que Ferreira de Castro se enganou ao nomear as peças. Mas também não era possível ser *Sim, uma dúvida basta*, como entende Rebello, pelo que ficou dito atrás.

Em quarto lugar, se Ferreira de Castro usou para escrever a peça pedida pelos actores um texto já iniciado e retomado em 1931, este não podia ser *Sim, uma dúvida basta*, porque os acontecimentos verídicos que, claramente, dão forma à história desta peça só tiveram lugar em 1932.

Em quinto lugar, é a comparação dos temas de *O mais forte* e *Sim, uma dúvida basta* que leva Rebello a afirmar a «evidente confusão» (REBELLO 1994: 13) de Ferreira de Castro. Não é isso, uma comparação, que o “Pórtico” faz. Não o poderia fazer, porque nem sequer menciona *Sim, uma dúvida basta*. Os temas das duas peças são, efectivamente, diferentes. Mas isso não cria confusão alguma, porque Ferreira de Castro nunca as confundiu no “Pórtico”. Rebello é que se esqueceu da referência à peça inacabada com que Ferreira de Castro abre o texto do “Pórtico”. O escritor conta o enredo dessa peça logo no primeiro parágrafo do seu “Pórtico” e essa história é, ela sim, semelhante ao enredo de *A curva da estrada* – é sobre isso que o “Pórtico” trata – e, em certa medida, até ao de *Sim, uma dúvida basta*.

O prefácio de Luiz Francisco Rebello oferece ainda outros dados sobre *Sim, uma dúvida basta* que serão abordados mais à frente neste subcapítulo.

A leitura do “Pórtico”, das peças existentes e de *A curva da estrada* permite avançar algumas hipóteses sobre que texto é, afinal *Sim, uma dúvida basta*. Mesmo que esta peça tenha tido origem na peça inacabada não parece que uma e outra sejam exactamente a mesma. É mais provável que só a ideia-chave seja a mesma, não o conteúdo. Considerando que todos estes textos resultam ou são baseados numa interrogação existencial e moral de Ferreira de Castro que o viesse a perturbar há muito (o que é, de facto, verdade), é possível pensar que essa interrogação tivesse tomado muitas e diferentes formas, com vários enredos, mas a mesma interrogação como âmagô.

O mais provável é que essa interrogação, como afirma Ferreira de Castro no “Pórtico”, tenha surgido no papel pela primeira vez na forma da peça inacabada (de recordar que o enredo desta peça é a situação de um homem que circula entre posições políticas opostas), tenha evoluído para *Sim, uma dúvida basta* (um caso de consciência e de indecisão que acarreta consequências políticas, como se verá mais adiante) e, mais tarde, tenha terminado no romance *A curva da estrada* (um caso de hesitação entre manter-se fiel a valores em que já não se acredita e a responsabilidade para com os seguidores que acreditaram e ainda acreditam nesses valores). No essencial, são temas que até se podem considerar aproximados, ainda que as histórias sejam diferentes.

Assim, pode admitir-se que a peça inacabada nunca tenha sido terminada, mas tenha dado origem a *Sim, uma dúvida basta* e a *A curva da estrada*, ainda que o próprio Ferreira de Castro só afirme, no “Pórtico”, a ascendência do romance. Avança-se esta hipótese pela semelhança do tema e pelo que já foi dito a propósito da não referência a esta peça no “Pórtico”, que se acredita ser deliberada da parte de Ferreira de Castro. No entanto, não é possível afirmar com certeza que a peça inacabada é ou não é *Sim, uma dúvida basta*, porque não há nenhuma referência directa a esta peça no “Pórtico” nem se conhece outro texto em que Ferreira de Castro se refira à peça.

O convite de Robles Monteiro e Amélia Rey Colaço para escrever uma peça a que Ferreira de Castro se refere no “Pórtico” foi feito através de uma carta de Robles Monteiro, actor que nessa altura dirigia o Teatro Nacional Almeida Garrett com a mulher, a actriz Amélia Rey Colaço. A carta data de 4 de Setembro de 1934 e vem endereçada do Porto, onde o actor representava por essa altura integrado na Exposição Colonial. A carta principia do seguinte modo: «Vai parecer-lhe extraordinário o assunto da minha carta visto que até hoje nunca trocámos a menor impressão sobre Teatro seu. E disso se trata.» (*apud* ALVES 1992: 34). Esta frase deixa supor que os dois já se conheciam. Depois, o actor faz o pedido:

Porque não faz Você uma peça para a nossa Companhia? Uma pessoa sua Amiga e muito minha conhecida, falou-me, ou melhor, disse-me que Você já tinha qualquer coisa pensada e não sei mesmo se escrita. Daí nasceu a ideia de lhe escrever esta carta pedindo-lhe que deite mãos à obra se tiver confiança nos intérpretes. Seria para nós uma grande satisfação e para Minha Mulher um orgulho ter uma peça sua para interpretar. (*apud* ALVES 1992: 34-35)

Diz Robles Monteiro que soube por um amigo comum que Ferreira de Castro já teria alguma peça em construção. É provável que se refira à peça que Ferreira de Castro não completou e na qual pegou pela segunda vez em 1931. Daí Ferreira de Castro dizer no “Pórtico” que ainda pegou nos «amarelecidos papéis» (CASTRO 2002b: 7) depois da insistência dos actores. Mas, como também diz no mesmo texto, o escritor acaba por recusar o convite. Numa carta datada de 19 de Setembro do mesmo ano, Ferreira de Castro responde a Robles Monteiro dizendo que, no momento, não lhe é possível corresponder ao pedido:

Agradeço-lhe muito o seu amabilíssimo convite e a confiança que Você e a sua ilustre Esposa depositam em mim. É natural que eu, um dia, lembrando-me da sua gentileza, escreva, realmente, uma peça. E, então, ir-lhe-ei bater à porta. Infelizmente não o posso fazer por enquanto. Certos trabalhos literários tomam-me, de momento, o tempo. [...] Mas, desde que estive doente, a minha saúde é precária e deixa-me poucas horas de boa disposição para o trabalho. Logo, porém, que eu encontre uma clareira propícia terei o maior prazer em corresponder aos seus gentilíssimos desejos. (*apud* SANTOS 1989: 243-244)

Na verdade, Ferreira de Castro não recusou escrever uma peça. O que diz na carta é que não o pode fazer naquele momento, mas fá-lo-á assim que puder. Não comenta a chegada de Robles Monteiro quanto a já ter alguma coisa escrita. Por isso, é possível que Ferreira de Castro, como dito acima, tenha pegado primeiro na peça inacabada, mas, quando se decidiu a retomar o trabalho, tenha ignorado esses escritos e tenha feito um texto completamente novo. Isto porque o que se sabe é que *Sim, uma dúvida basta* foi escrito de raiz. Além de que os acontecimentos verídicos que servem de inspiração directa a esta peça tiveram início em 1932, mas, principalmente, em 1935 e 1936, pelo que Ferreira de Castro não poderia ter usado a peça inacabada sem que a alterasse significativamente.

Não se sabe quanto tempo demorou Ferreira de Castro a escrever *Sim, uma dúvida basta*. O convite de Robles Monteiro aconteceu no princípio de Setembro de 1934 e a recusa no final do mesmo mês. Depois de escrito, o texto foi apresentado à Comissão de Censura e a decisão tem a data de Março de 1936. Assim, é provável que tenha sido escrito durante o ano de 1935 e início de 1936. Não se conhece mais correspondência entre Ferreira de Castro e estes actores.

Nesta altura, Ferreira de Castro vivia apenas dos rendimentos auferidos pelos direitos de autor das traduções dos romances no estrangeiro, já que no final de 1934 abandonara o jornalismo. Tinha acabado de sair de duas polémicas com jornalistas e escritores brasileiros a propósito dos romances *Emigrantes* e *A selva*. Tinha-se recolhido no Estoril, onde viveu uma temporada isolado. Aí escreveu, entre outros textos, *Sim, uma dúvida basta* (ALVES 2002: 226). Nos anos seguintes, a vida literária e pessoal de Ferreira de Castro haveria de mudar muito.

Numa carta não datada, mas que se julga ser do ano de 1936, dirigida ao amigo Roberto Nobre, Ferreira de Castro refere-se a um «3º acto» (CASTRO e NOBRE 1994: 55):

Junto envio o 3º acto, que peço o favor de entregar ao António Santos, antes das 3 horas. Peço-lhe também o favor de combinar um encontro de nós três às 9 ½ na Veneza. Era favor V. estar às 9, para falarmos os dois sobre o caso. Até lá o António Santos que não faça nenhum pedido, pois repugna-me pedir, mesmo indirectamente, qualquer coisa a esses indivíduos. Estive a pensar e cada vez me repugna mais. (CASTRO [e NOBRE] 1994: 55-56)

Supõe-se que Ferreira de Castro se refira a *Sim, uma dúvida basta*. A referência ao terceiro acto faz pensar que o escritor já teria entregado os dois anteriores. Ou então teria apenas reescrito o terceiro acto. Se admitirmos que Ferreira de Castro está a falar desta peça – e não há razão para supor outra coisa – então o “António Santos” que Ferreira de Castro menciona devia ser alguém afecto ao Teatro Nacional ou à Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Não foi possível confirmar a identidade desta pessoa. O pedido de um encontro talvez quisesse dizer que Ferreira de Castro tinha algo a acrescentar sobre o texto que ia entregar ou sobre o que já estava entregue. Ou ainda sobre o caso que inspirou directamente o enredo da peça, como se verá adiante. O último parágrafo parece referir-se à acção da Censura. Ferreira de Castro era contra esse procedimento e, como jornalista, já tinha visto vários textos cortados. A carta parece indicar que “António Santos” estaria encarregue de apresentar as obras a escrutínio.

O manuscrito autógrafo do texto, pertencente ao Museu Ferreira de Castro, está assinado com o pseudónimo “Frederico Navarro”. Não se percebeu porquê, mas este nome faz lembrar a primeira fase do trabalho de Ferreira de Castro, em que usava com bastante frequência o apelido Navarro para as suas personagens. Este nome é referido em alguns periódicos a propósito da estreia da peça *Sim, uma dúvida basta*. A primeira

ocorrência acontece no jornal *O Século*. No dia 27 de Fevereiro de 1936, este jornal publica uma breve indicando que as informações chegaram de Boston, Estados Unidos:

Os jornais da Colonia Portuguesa noticiam que foi enviada ao Teatro Nacional de Lisboa uma peça sobre o caso Lindbergh-Hauptmann, que consideram sensacional. O seu autor é um português de 35 anos, que vive há oito na America. Até agora só tinha feito versos e pequenos contos.

A Empresa do Teatro Nacional telegrafou-lhe a comunicar-lhe que aceitava a peça e a felicitá-lo pelo seu trabalho. (Anon. 1936a: 6)

Dias depois, outra breve do *Diário de Notícias* refere que vai entrar em ensaios a peça *Sim, uma dúvida basta*, de “Frederico Navarro”, «nosso compatriota, que vive há anos na America do Norte» (Anon. 1936c: 10). E acrescenta: «Trata-se da revelação dum novo dramaturgo, cujo trabalho, inspirado no caso Lindbergh-Hauptmann, está destinado a causar grande sensação.» (*Ibidem*). Não consta que o texto tenha sequer chegado a ensaios e quanto ao “caso Lindbergh-Hauptmann” este será abordado mais adiante. Estas e outras breves publicadas na mesma altura referem sempre a mesma história do português “Frederico Navarro” a viver nos Estados Unidos.

Também Gustavo de Mattos Sequeira, na sua obra *História do Teatro Nacional D. Maria II*, se refere, em nota de rodapé, a esta peça: «*Sim, uma dúvida basta*, comédia de Frederico Navarro, foi enviada superiormente, com informe do Comissariado, para poder ser aceita. Não chegou a subir à cena.» (SEQUEIRA 1955: 677). É verdade o que Sequeira informa, excepto quando classifica a peça como «comédia», como facilmente se constata ao pensar na referência dos jornais ao «caso Hauptmann-Lindbergh» (Anon. 1936c: 10).

Tendo em conta o que se sabe sobre *Sim, uma dúvida basta*, as informações sobre “Frederico Navarro” como autor da peça parecem ter sido criadas propositadamente. Especialmente pensando que a primeira referência a esta peça e este nome surge no jornal *O Século*, onde Ferreira de Castro trabalhara tantos anos e obtivera grande reconhecimento. Se assim foi, é provável que esta identidade tenha sido criada pelo próprio Ferreira de Castro. Talvez que o uso deste pseudónimo tenha sido uma tentativa de contornar a Censura, uma vez que o seu nome já era conhecido dos serviços nessa altura. É provável que poucos tenham sabido que “Frederico Navarro” era Ferreira de Castro.

No início de Março de 1936, os jornais davam conta de que a peça deveria estreiar no Teatro Nacional em meados desse mês (Anon. 1936g: 4). Como era regra, *Sim, uma dúvida basta* foi enviado à Comissão de Censura no dia 3 de Março de 1936, segundo o ofício de resposta da Direcção-geral do Ensino Superior e das Belas Artes (Ofício DGESBA)³. O resultado da apreciação da peça foi publicado no despacho do Ministro da Instrução Pública, António Carneiro Pacheco, de 4 de Março de 1936 (*Ibidem*). A decisão foi comunicada ao comissário do governo junto do Teatro Nacional Almeida Garrett, Gustavo de Mattos Sequeira, pelo director-geral do Ensino Superior e das Belas Artes, João Pereira Dias. O Ministro da Instrução Pública tinha decidido: «A peça *Sim, uma dúvida basta* tem por tema um caso actual da justiça duma nação amiga, sendo por isso inconveniente a sua representação. 4 de Março de 1936. - (a) A. F. Carneiro Pacheco.» (Ofício DGESBA). A “nação amiga” refere-se aos Estados Unidos da América. Com este ofício foi devolvido o manuscrito enviado pelo comissário do governo no dia anterior (*Ibidem*). Esta informação sobre a peça não é referida no “Pórtico” de *A curva da estrada*, talvez, precisamente, porque a Censura o pudesse também impedir, se considerasse que a referência a uma proibição anterior pudesse ser uma desforra da parte do escritor.

Dias depois deste impedimento, *O Século* anunciava que, «ao que parece, desistiu-se da representação» (Anon. 1936i: 5) de *Sim, uma dúvida basta*. Mas nos dias seguintes apresentava uma explicação mais clara: «por determinação superior, [a peça] não sobe á cena, agora» (Anon. 1936j: 4) e «[a peça] não será autorizada enquanto o caso da condenação de Hauptmann, de que a mesma trata, não tiver o seu desfecho» (Anon. 1936k: 9). Mais uma vez, o “caso Lindbergh-Hauptmann” será abordado adiante.

No Museu Ferreira de Castro existe uma versão dactilografada de *Sim, uma dúvida basta* em língua francesa. Também está assinada por “Frederico Navarro”. Na primeira página, por baixo do título – *Oui, un doute suffit* –, foi acrescentado a lápis, igualmente em francês, a referência entre parêntesis ao caso Lindbergh-Hauptmann. Esta grafia é, com toda a certeza, de Ferreira de Castro e confere com a frase mais em baixo na página, também a lápis, que, em francês, informa que o dactiloscrito deve ser remetido ao autor Ferreira de Castro e acrescenta uma morada em Lisboa. Ao lado, a

³ Cópia do ofício anexa na página 119.

lápiz, mas com outra caligrafia, lê-se, em francês, uma assinatura, a data 20 de Abril de 1936 e a referência de que a peça foi recebida. Por estes dados, parece que Ferreira de Castro terá enviado a peça a algum editor em França, mas que esta terá sido devolvida. A data permite especular que Ferreira de Castro tivesse querido aproveitar o texto, pois é um mês e meio depois da data do despacho que impediu a representação. Pelo que Ferreira de Castro conta no “Pórtico” de *A curva da estrada* e apesar do que escreve na carta a Robles Monteiro, é provável que o escritor nunca tivesse redigido esta peça se não fosse o insistente convite dos actores. Uma vez que tinha nas suas mãos uma obra completa, Ferreira de Castro não deve ter querido desistir dela, daí esta versão em língua francesa, mas que, pelo que se lê no dactiloscrito, não terá tido andamento. Não se conhecem mais informações sobre este documento.

Por tudo isto, *Sim, uma dúvida basta* acabou por ficar fechada na gaveta do autor, como vários outros textos, completos e incompletos. Este era um dos escritos que fazia parte do lote de documentação, alguma inédita, que Ferreira de Castro entregou ao “povo de Sintra” e que constituiria o seu espólio, agora preservado no Museu Ferreira de Castro, em Sintra. Mais tarde, Luiz Francisco Rebello, então Presidente da Sociedade Portuguesa de Autores e também ele autor de teatro, soube da sua existência. Em 1994, Rebello obteve autorização para tratar o texto tendo em vista a sua publicação numa co-edição da Sociedade Portuguesa de Autores e das Publicações D. Quixote. Disse Luiz Francisco Rebello ao jornal *Diário de Notícias* que a edição desta peça, no ano em que se comemoravam vinte anos da morte do escritor, servia para «recordar a [...] obra [de Ferreira de Castro] e de o associar às comemorações do vigésimo aniversário do 25 de Abril» (*apud* ARTUR 1994: 32).

Aparecendo muito mais tarde na tábua cronológica dramática do autor, este texto é bem diferente das peças anteriores, tanto no tema como na construção. *Sim, uma dúvida basta*, peça em três actos, trata do conflito interior de um homem quando tem de tomar uma decisão que pode ir contra a sua consciência.

Como já referido, o enredo de *Sim, uma dúvida basta* é claramente inspirado no verídico e mediático “caso Lindbergh-Hauptmann”, que aconteceu nos Estados Unidos em 1932: o rapto e assassinato do filho do famoso piloto-aviador Charles Lindbergh. O caso ganhou contornos dúbios e estranhos, movendo toda a opinião pública, tanto no país como no estrangeiro. As posições radicalizaram-se e tomaram lados opostos.

Acontece que, à data da apreciação da peça pela Comissão de Censura, quatro anos depois do início dos acontecimentos, o caso ainda não estava resolvido.

Em Março de 1932, o filho de Lindbergh, de 20 meses de idade, foi levado da casa da família em Nova Jérсия. As investigações começaram imediatamente, envolvendo várias polícias devido ao estatuto do pai da criança. Incidiram na escada encontrada perto da janela do quarto da criança e no bilhete de resgate lá deixado. Várias pessoas se disponibilizaram para ajudar e ser intermediárias entre Lindbergh e o raptor ou raptos. Uma destas pessoas, John Condon, chegou a encontrar-se num cemitério com um homem que dizia ser um dos raptos. Para provar que era verdade e o bebé estava vivo, a família recebeu numa encomenda o pijama do bebé. Lindbergh e Condon voltaram ao cemitério para pagar o resgate. Mais de um mês depois, e mais de dois meses do desaparecimento, o corpo da criança foi descoberto, perto do local de residência, com uma fractura no crânio.

As investigações continuaram e a lei americana foi alterada para que o rapto passasse a ser crime federal. A polícia começou a suspeitar que alguém do círculo dos Lindbergh tinha de estar envolvido no crime. Uma das empregadas foi interrogada e, em Junho de 1932, antes de ser ouvida pela quarta vez, suicidou-se. Isto motivou forte contestação contra a actuação da polícia. Condon iniciou uma série de investigações não oficiais, mas a polícia considerou-o, pouco depois, suspeito. O caso não avançava e a polícia decidiu seguir o rasto do dinheiro do resgate, mas continuou sem obter avanços significativos. Até que, em Setembro de 1934, mais de dois anos depois do rapto, uma nota do resgate levou a polícia até Richard Hauptmann, um imigrante alemão a viver em Nova Iorque. Nas buscas à casa deste encontraram uma parte do dinheiro do resgate e uma série de provas que o relacionavam com o crime. Hauptmann foi detido e sujeito a interrogatórios. Negou qualquer envolvimento no rapto do bebé e explicou que o dinheiro lhe tinha sido deixado por um compatriota, que entretanto morrera. Em Outubro de 1934, foi indiciado pelo crime de extorsão e, semanas depois, pelo rapto e assassinato do bebé Lindbergh, sendo então detido.

Hauptmann foi indiciado por homicídio, o que significava a pena de morte. Declarou-se inocente (*not guilty*). Durante o julgamento, que começou em Janeiro de 1935, foi analisada – comparativamente – a letra do bilhete de resgate e a letra de Hauptmann. Peritos demonstraram que a madeira de que foi feita a escada encontrada

junto à janela do quarto da criança provinha da mesma placa existente no soalho da casa de Hauptmann. Além de que tinha sido encontrado o nome de John Condon e o seu número de telefone escrito a lápis no interior de um armário na casa de Hauptmann. Testemunhas, incluindo Lindbergh e Condon, afirmaram que viram Hauptmann perto do local do crime.

Hauptmann nunca deu explicações razoáveis para nenhuma das acusações. Em Fevereiro de 1935 foi declarado culpado e condenado à morte. A execução foi marcada para Março seguinte, mas Hauptmann pediu a revisão do processo e apelou à Junta dos Indultos, pelo que a execução foi adiada. Em Junho de 1935 o apelo foi rejeitado e a condenação confirmada. Em Outubro, o governador de Nova Jérсия, Harold Hoffman, visitou Hauptmann na prisão, em segredo. Hoffman apelou então à Junta dos Indultos para que visitasse Hauptmann. Este tinha feito um segundo apelo à Junta dos Indultos, que o negou novamente em Janeiro de 1936. No mesmo mês, o governador Hoffman, que não se pronunciava nem a favor nem contra Hauptmann, mandou continuar as investigações do caso, porque as testemunhas do julgamento não eram idóneas, determinando, por essa razão, o adiamento da execução por um mês. No entanto, o governador declarou que não voltaria a adiar a execução. Esta decisão foi muito contestada pela opinião pública. Os inimigos políticos de Hoffmann viraram o caso contra ele, minando as suas possibilidades de se apresentar como candidato a presidente dos Estados Unidos ou, pelo menos, a vice-presidente. O delegado do Ministério Público opôs-se a novas investigações (Anon. 1936l: 1, 6).

A execução estava, assim, marcada para os últimos dias de Março de 1936, altura em que terminava o adiamento concedido pelo governador de Nova Jérсия. Mas foi adiada por 48 horas, porque surgiu um novo elemento no caso: Paul Wendel, um antigo advogado, confessara ser o autor do crime. Mas, em 3 de Abril de 1936, Hauptmann foi electrocutado. Não era possível marcar nova data, além de que as provas contra Wendel era insuficientes para sustentar uma acusação formal e continuar a adiar a execução da pena (Anon. 1936o: 6). Para salvar Hauptmann ainda teria sido possível um novo adiamento concedido pelo governador, mas este já tinha dito que não o faria. A Junta dos Indultos poderia ter comutado a pena de morte em prisão perpétua, mas já tinha recusado fazê-lo duas vezes. O tribunal poderia ter decretado o adiamento da execução para prosseguir com as investigações acerca de Wendel, mas como não havia

nenhuma queixa contra este à hora da execução, esta acabou mesmo por acontecer (*Ibidem*). Depois da execução, alguma imprensa americana e investigadores independentes começaram a levantar dúvidas quanto ao modo como a investigação e o julgamento tinham sido realizados. Surgiram teorias de colocação de provas e de influência de testemunhas. O governador Hoffman anunciou que prosseguiria as investigações para fazer o possível para esclarecer o caso (*Ibidem*).

Quando Robles Monteiro convidou Ferreira de Castro a escrever uma peça, em Setembro de 1934, já o caso Lindbergh-Hauptmann levava dois anos. No mês seguinte, Hauptmann era formalmente acusado de extorsão e do rapto e assassinato da criança. Todo o ano de 1935 foi passado com Hauptmann na prisão e com o jogo burocrático do julgamento e dos apelos a decorrer. Quando Ferreira de Castro entregou a peça para apreciação, no início de Março de 1936, decorria o período de adiamento concedido pelo governador de Nova Jérсия. Hauptmann foi executado, assim, exactamente um mês depois de Ferreira de Castro enviar *Sim, uma dúvida basta* para a apreciação da Comissão de Censura.

A peça de Ferreira de Castro tem, claramente, – e como se verá adiante –, contornos muito semelhantes ao que se passou verdadeiramente com o caso Lindbergh-Hauptmann. A justificação apresentada pelo Ministério para a proibição da representação – a peça lembra «um caso actual da justiça duma nação amiga» (Ofício DGESBA) – tem, assim, a ver com o facto de, nesse momento, além de o caso ainda não estar resolvido, estar, precisamente, em vias de resolução. O despacho do Ministro da Instrução Pública impede a representação da peça, mas não diz por quanto tempo ou se será possível representá-la depois de resolvidos os acontecimentos que lhe deram origem. Esta segunda hipótese seria a mais provável, mas a peça nunca veio a ser representada.

A acção de *Sim, uma dúvida basta* passa-se em New Jersey. O texto não refere que esta cidade pertence aos Estados Unidos, mas, ao longo da peça, aparecerão várias referências ao país como «América». No primeiro acto, o governador do Estado de New Jersey, John Barker, está no seu gabinete a despachar trabalho. Betty, a sobrinha, insiste com ele para que convença o juiz Maughan da inocência de Fritz. Tem visitado o preso e tem a certeza de que está inocente. É «vítima duma série de circunstâncias infelizes» (CASTRO 1994: 22). O governador é a sua única esperança. Barker examinou o

processo de Fritz e espera a visita do juiz Maughan e do coronel Harper para discutir o assunto. Fritz é um cidadão alemão acusado de raptar e matar o filho do comandante Campbell. Foi julgado e condenado a ser electrocutado.

O juiz Maughan chega. O governador pede-lhe a opinião sobre o caso, porque tem algumas dúvidas. Maughan foi o juiz que mais se opôs à revisão do processo. Está convencido que Fritz é culpado e admira-se com as dúvidas do governador. Mas Barker diz-lhe que é o próprio processo que deixa dúvidas. Aponta vários exemplos, que o juiz Maughan contrapõe. O governador não diz que as provas não sejam verdadeiras, mas nota que, apesar disso, não se conseguiu reconstituir claramente o crime: «Há terríveis provas contra um homem, há coincidências espantosas, mas não me parece que haja a certeza absoluta de que foi ele o criminoso.» (CASTRO 1994: 27). Diz o juiz:

JUIZ: Eu estou convencido de que esse alemão foi o raptor. Mas mesmo que não fosse, já o caso não era comigo. Eu julguei de direito e não de facto. O processo está normal. Os jurados deram como provado o crime de rapto e de homicídio. A primeira instancia condenou o réu à morte, dentro do estatuído dos códigos. Depois disso não apareceu nova matéria de facto nem elementos jurídicos que justificassem a revisão do processo... Eu e os meus colegas cumprimos o nosso dever. (CASTRO 1994: 28)

O governador insiste que há «uma certa obscuridade» (CASTRO 1994: 29) em todo o processo. Maughan anui, mas isso deve-se ao facto de o réu não ter confessado. Só ele poderia fornecer certas informações. Mas acrescenta:

JUIZ: [A confissão] tem valor muito relativo. [...] além disso, é necessário dar um exemplo. É preciso prestigiar a América. Casos como este desacreditam um país e o nosso deve ser o primeiro em tudo. É devido a certa tolerância da nossa magistratura que no estrangeiro se afirma que vivemos num país de “gangsters”. (CASTRO 1994: 29).

O governador lembra que os crimes acontecem em toda a parte, mas que ali se exagera na publicidade. Para o governador, o exemplo é importante, mas não basta. São necessárias também medidas de ordem moral. E põe a questão: como seria se se condenasse alguém a ser electrocutado e depois se percebesse que tinha havido um erro? O juiz Maughan responde: «A vida, Senhor Governador, está cheia de erros. Perdia-se um homem mas prestigiava-se a colectividade.» (CASTRO 1994: 30). Barker

não concorda, porque a colectividade é composta por homens, e cada homem é uma consciência e um mundo. Perante a hipótese de erro, deve-se sempre hesitar.

O juiz avisa: se a atitude do governador for conhecida, «desprestigia a justiça» (CASTRO 1994: 31), porque «uma entidade oficial não deve levantar dúvidas sobre a acção da justiça...» (*Ibidem*). Além de que a electrocução «representa um processo de humanitarismo. É melhor do que a força e muito melhor ainda do que a guilhotina.» (CASTRO 1994: 32). Barker diz que, nesse caso, agora só resta a Fritz a Junta dos Indultos. Se fosse Campbell a pedir o indulto de Fritz talvez a Junta lho concedesse. Se pertencesse à Junta, Maughan não concederia o indulto, «é um caso de patriotismo e de defesa colectiva.» (*Ibidem*). O juiz recomenda cuidado ao governador, pois está em jogo a sua posição e reputação.

Depois de Maughan sair, Barker recebe o detective Smith. Está encarregado das investigações e vem comunicar ao governador em que estado se encontram. Conta que descobriu uma pista que reforça as dúvidas sobre a participação do doutor Sambrook no caso, um homem que se ofereceu para ajudar Campbell a negociar o resgate do filho. O governador ainda não está convencido e manda que Smith continue as investigações.

Quando o governador fica sozinho, Betty entra querendo saber como correu a conversa com o juiz. Barker conta que não sabe ainda se Fritz está inocente, mas que o juiz está convencido do contrário. Betty protesta violentamente, Fritz não é criminoso. Se o tio falar com ele vai perceber que é inocente. O governador Barker assume que o juiz Maughan tem alguma razão no seu ponto de vista.

A mulher do governador entra no gabinete. Também ela é da opinião de Maughan e não pode acreditar que Barker ache que Fritz é inocente:

MULHER [...]: Um homem que rapta e assassina uma criança, só para extorquir dinheiro. Ter piedade dum indivíduo desses! Nem parece que és pai! Imagina que nos roubavam a nossa filha...

GOVERNADOR: Não se trata de um caso de piedade. Trata-se dum caso de consciência e de justiça. (CASTRO 1994: 41)

A mulher do governador diz que a justiça já condenou Fritz à morte, por isso, se Barker continua a defender os criminosos dá um estímulo a todos os bandidos. Betty tenta convencer o governador falando na mulher e no filho de Fritz. Diz que uma criança ainda não tem dor moral e por isso sofre menos do que um homem. A mulher do

governador escandaliza-se ao ouvir Betty, porque as crianças são o futuro. Barker tenta acabar com a discussão: «A vida duma criança e a dum homem são igualmente sagradas.» (CASTRO 1994: 42). Depois de ouvir a veemência com que Betty defende Fritz, a mulher do governador diz-lhe que até parece estar apaixonada pelo criminoso. Betty nega, chorando ligeiramente.

Chega o coronel Harper. A mulher do governador sai, mas Betty pede para ficar, porque o coronel, como director da cadeia, a tem acompanhado nas visitas a Fritz. O governador consente. Começa por perguntar a Harper se tem dúvidas quanto à culpa de Fritz. O coronel admite. Não sabe se Fritz está inocente, mas o comportamento dele fá-lo duvidar. O governador questiona-se se por mentir tanto aos outros não se terá Fritz convencido da sua própria inocência. Harper admite a possibilidade, mas não crê que tenha sido esse o caso. Fritz é um homem sereno, não apresenta tendências mórbidas. Tem estudado o seu processo e feito anotações. Queixa-se de, por perceber mal o inglês, ter dado algumas respostas estúpidas no tribunal, porque não percebeu a intenção das perguntas. Barker diz que, ainda assim, ficou provado que Fritz mentiu várias vezes. Então, um homem assim calmo e inteligente pode tentar convencer os outros da sua inocência. O coronel concorda, mas diz também que não é fácil resistir aos interrogatórios que Fritz tem sofrido sem se contradizer. Termina o primeiro acto.

No segundo acto, é de noite na sala de fumo do palácio do governador. A mulher do governador e a filha vão à festa de aniversário do general. Barker não vai, porque a Junta dos Indultos está reunida e ele quer saber o resultado. A mulher admira-se mais uma vez por Barker ainda ter dúvidas, uma vez que Campbell já deixou os Estados Unidos com a mulher e o outro filho com receio de que se cumpram as ameaças de lhe assassinarem o segundo filho caso Fritz seja eletrocutado. Os dois saem.

Betty e o noivo entram na sala. Betty está pensativa e distante. O noivo nota que ela está diferente desde que se interessou pelo caso de Fritz, mas agora ela já não pode fazer nada. Betty indigna-se, pois foi o noivo que a convenceu da inocência de Fritz e lhe pediu que fosse à prisão ouvi-lo. Agora o noivo está convencido do contrário, porque não apareceu mais nenhuma prova contra Fritz, mas também não apareceu nenhuma a favor, apesar do trabalho dele, de Betty e do advogado de defesa. Diz a Betty que não lhe fica bem o interesse exagerado no caso. Pode até comprometer o tio. O noivo muda de assunto para o casamento, mas Betty diz que se acha muito nova para

casar. Depois de um breve silêncio, o noivo pergunta-lhe se está apaixonada por Fritz. Betty nega, transtornada. O noivo sai.

O governador Barker regressa à sala. Diz a Betty que a Junta dos Indultos negou a comutação da pena, pelo que Fritz será electrocutado no dia seguinte. Betty não quer acreditar. Pede ao tio que adie a execução. Barker lembra que muitas pessoas apreciaram o caso e, além disso, se até agora não se fizeram mais avanços, nada garante que no tempo de adiamento se consiga descobrir a verdade. Betty pede ao tio que visite Fritz. O governador responde:

GOVERNADOR: [...] Para não matar o teu inocente, matas-me a mim politicamente.

BETTY: [...] Politicamente... (CASTRO 1994: 67)

O advogado de defesa pede para falar com o governador e Barker vai recebê-lo no gabinete. A mulher de Fritz chega também para falar com Betty. A mulher, abatida, corre para Betty e, de joelhos, beija-lhe as mãos. Pede-lhe que recorra ao governador. Já sabe que a Junta dos Indultos recusou o pedido, mas não teve coragem de dizer a Fritz. Veio directamente falar com Betty, a única pessoa que os tem ajudado. Betty, fria, diz que já pediu ao tio o adiamento. A mulher agradece entusiasticamente. Betty pergunta-lhe se gosta do marido. A resposta é sim. Então, pergunta Betty, porque marcou passagem para si e para o filho para a Europa? A mulher diz que se vai embora se executarem o marido. Mas, depois de uma pausa, decide o contrário. Se o matarem, ela mata-se também. Betty, sempre fria, diz à mulher que telefone no dia seguinte para saber a decisão do governador. A mulher de Fritz sai.

O coronel Harper regressa para falar com Betty. Conta-lhe que já comunicou a Fritz a decisão da Junta dos Indultos. Fritz pediu-lhe que, depois da electrocução, entregasse uma carta a Betty. Mas o coronel pensa que talvez a carta contenha alguma informação benéfica para Fritz. Por isso, entrega hoje e que Betty faça como entender. Betty pega na carta, indecisa.

Barker entra. O coronel conta como foi o dia de Fritz. Para o forçar a uma confissão, Harper mandara mudar Fritz para a cela contígua à sala da execução, para que lhe desse a ideia de que também ele não acreditara no indulto da Junta. Mandara também entregar a Fritz os jornais que trouxessem a fotografia do engenheiro que o ia

electrocutar. Betty revolta-se com o que ouve. Harper continua: Fritz pedira papel e tinta para escrever e recusara o jantar e cigarros, e depois chorara. Assim que soube da decisão da Junta, comunicara-a ao preso. Fritz estava a chorar. Harper tinha-lhe dito que só tinha um dia de vida e que a única possibilidade de evitar a morte era confessar o nome dos cúmplices. Fritz tinha feito um longo silêncio. Depois, com ar moribundo, dissera que não o podia fazer, porque estava inocente. Pedira que a mulher e o filho o visitassem nessa noite e que Harper entregasse uma carta, mas só depois de ser executado. Barker pergunta para quem é a carta e Betty diz imediatamente que é para si.

Betty rasga nervosamente o envelope. Ao ler a carta, vai adquirindo uma expressão de alegria. No fim, diz que a carta não fala sobre o crime, mas Fritz está inocente de certeza. O governador não compreende e Betty diz que, na carta, Fritz agradece o cuidado. Volta a insistir com o tio para que vá visitar Fritz. Barker decide ir ainda nessa noite. Crawley, que dirige as investigações, telefona a informar que foi descoberta outra pista. O governador conta que o advogado de defesa também trouxe outra hipótese para investigar. Barker manda que o detective Smith continue as investigações. O coronel retira-se para preparar a visita do governador a Fritz.

A mulher do governador regressa da festa. Ouve as últimas palavras e percebe que Barker tenciona ir à prisão. Não concorda, porque esse é um acto clandestino. Vai ser um escândalo quando se souber que o governador foi à prisão fora de horas. Regressou da festa cedo, porque lá não se falava de outra coisa. Todos sabiam do interesse do governador pelo caso de Fritz. Mostravam-se compungidos pela ideia de que isso pudesse prejudicar a sua carreira, mas, no fundo, estavam radiantes. Segundo o general, o governador perderá a eleição para vice-presidente e ficará marcado politicamente por muitos anos se continuar a insistir no assunto.

Barker não dá relevância ao que a mulher contou. Não se importa com o que poderá suceder à sua carreira, obedece apenas à sua consciência. A mulher do governador culpa Betty pela sua insistência. Barker diz que a culpa não é de Betty. Tem escutado os argumentos dela porque muitos coincidem com os seus, mas ao contrário de Betty, não está convencido da inocência de Fritz. A mulher do governador chama-lhe protector de assassinos e sai, excitada. Termina o segundo acto.

O terceiro acto passa-se no mesmo cenário do primeiro, o gabinete do governador, na manhã seguinte. Os detectives Smith e Barclay vêm dizer ao governador

que não obtiveram resultados na sua investigação, e explicam porquê, referindo também as diligências que efectuaram. O governador, pouco satisfeito, dispensa os seus serviços.

O secretário traz os jornais onde assinalou as partes que atacam o governador por ter visitado Fritz na prisão. Barker não se preocupa. De repente, a mulher do governador entra na sala, muito aflita. Grita-lhe que salve Fritz. Acabou de receber uma carta em que ameaçam raptar a filha do governador se não adiar a execução. O governador não aceita ameaças e declara que Fritz será executado como planeado. Se adiasse a execução agora dir-se-ia que punha os interesses pessoais à frente da sua função. A mulher insiste, não compreende como no dia anterior o governador queria impedir a execução e hoje permite que aconteça. Barker diz que ontem as circunstâncias eram outras. A mulher acusa-o de ser orgulhoso.

A mulher do governador grita por Betty, que entra no gabinete. Fala-lhe da ameaça e da posição do governador. Betty pede à tia que se acalme e pergunta a Barker se não ficou convencido da inocência de Fritz quando o visitou. O governador nega. Pareceu-lhe que Fritz falava com sinceridade e até chegara a comovê-lo, mas isso não servia de prova. Mas também não ficou convencido de que Fritz é o criminoso. No entanto, a última hipótese apresentada pelo advogado de defesa não tinha viabilidade e as investigações que mandou fazer não deram em nada. E agora esta carta significa que Fritz tem cúmplices. Betty sugere que a carta possa ter sido escrita por alguém que não seja cúmplice, mas que só queira assustar para que a execução seja adiada. Barker não vê ninguém que tenha interesse nisso. O governador e a mulher saem para ver a filha.

Betty fica sozinha na sala e recebe o telefonema da mulher de Fritz. Diz que o governador ainda não decidiu, mas certamente adiará a execução. Barker regressa. Betty diz-lhe que pode adiar a execução de Fritz, pois foi ela quem escreveu a carta. O governador, surpreendido, pergunta como pôde Betty fazer uma coisa daquelas. Betty diz que, como a tia era contra Fritz, pensou que pudesse exercer alguma influência sobre o governador. Por isso, no dia anterior, num momento de fraqueza, escreveu a ameaça. Agora sabe que não o devia ter feito, especialmente porque o governador reagiu de maneira diferente da que esperava. Barker diz que nem Betty nem a mulher exerceram qualquer influência sobre ele. Mas já tinha decidido ignorar a ameaça. Seguiria sempre a sua consciência. Betty fez muito mal em escrever a carta. Tanto a

mulher como Betty estavam convencidas que a outra conseguia influenciá-lo: «Foram mais injustas do que os meus adversários, porque esses não me conhecem de perto.» (CASTRO 1994: 106).

O governador muda de assunto. Diz que os jornais o acusam de querer salvar Fritz, porque a sobrinha está apaixonada por ele. Essa não é a razão, mas a calúnia manchará para sempre a sua carreira política. Barker explica a Betty que se adiar a execução o caso tomará enormes proporções e isso poderá afectá-la a si e aos pais. Só por isso, apoia a decisão de Betty regressar a casa. Betty dirige-se ao telefone. Liga para o noivo e diz que pensou e decidiu antecipar o casamento. Barker sabe que ela não ama o noivo, mas Fritz. Betty nega e sai a chorar.

Vários jornalistas e o engenheiro encarregado da execução pedem audiência ao governador. Barker recusa todos, mas recebe o juiz Maughan e o general. O general pergunta se é verdade que Barker pretende adiar a execução e este responde que sim. Então, diz o general, isso será um rude golpe na carreira do governador:

GENERAL: [...] E ainda ontem não se sabia da tua ida à prisão! Esse gesto levantou tanto escândalo que...

GOVERNADOR: Cumpri o meu dever!

GENERAL: Não! Permite-me que te diga, mas isso não é cumprir o dever, é rebaixar o prestígio da autoridade.

GOVERNADOR: Não sei porquê?! (*Ligeira pausa.*) Só se pode justificar a existência da autoridade como uma função ao serviço da colectividade e, portanto, dos justos interesses dos indivíduos. E só para esse efeito se compreendem as regalias de que ela dispõe.

GENERAL: Não digo que não, mas para isso mesmo a autoridade necessita de prestígio. E tu, indo ontem, alta noite visitar, quase clandestinamente, esse homem, diminuístes o prestígio do teu cargo, pensa bem... tu não és um particular, tu és o Governador.

GOVERNADOR: Mais uma razão para ser o primeiro a procurar ser justo e a empregar todos os esforços para isso. Que é que não me perdoam? Eu não sou um bonzo, uma coisa inatingível e insensível (*Transição.*) Eu não entendo uma autoridade desumanizada, cujo prestígio lhe advém não dos actos justos, mas do isolamento em que vive, duma falsa noção de superioridade humana em relação aos outros homens.

GENERAL (*encolhendo os ombros*): Sem isso não há respeito. Mas não vale a pena discutir. [...] (CASTRO 1994: 112-113)

O general pede a Barker que não adie a execução. Prometeu isso aos membros do partido, sob pena de retirarem o apoio ao governador. Barker agradece a intenção, mas recusa. O general não compreende esta posição. Não foi Barker quem julgou o

homem, se há erro não é dele. Barker diz que não importa de quem é o erro se está em causa a vida de uma pessoa. O general desiste de tentar convencer o governador e sai. O juiz Maughan que, depois do que ouviu, acha inútil continuar no assunto, ainda pergunta se Barker se convenceu que Fritz está inocente. O governador diz que não e até pensa que é ele o criminoso, mas não tem a certeza. Ao ouvir isto, Maughan diz que foi incumbido por vários juízes de fazer ver ao governador os inconvenientes da sua posição. Mas depois do que este disse ao general é inútil insistir. O juiz ainda pensou que o governador tivesse agora a certeza da inocência de Fritz, mas afinal não é isso que se passa. Barker confirma, diz que tem apenas uma dúvida. Pergunta o juiz se é por uma dúvida que o governador vai desacreditar toda a justiça, porque o adiamento da execução é a afirmação pública de que o governador duvida da justiça do seu país. Barker concorda:

GOVERNADOR: [...] Mas, neste momento, para ser justo, devo ser contra a justiça. Uma simples dúvida basta quando se trata duma vida humana. Parece-me que nada há no mundo que seja mais importante. E se já é absurdo castigar a morte dum homem matando outro, é horripilante a simples admissão de se matar um inocente! (CASTRO 1994: 116)

Diz o juiz que a lei já nada pode fazer. Barker compreende, mas a lei também lhe permite criar novas possibilidades para a justiça actuar e é isso que pretende fazer. O juiz, desobrigado da sua missão, sai. Barker chama o secretário e pede-lhe que escreva que ele, governador, ordena a suspensão, por trinta dias, da execução de Fritz. O secretário interrompe para comunicar que chegou um telegrama ao Presidente, em Washington, protestando contra o procedimento do governador neste caso, assinado por muitos milhares de pessoas. Barker, ignorando a informação, termina o ditado. Betty, que ouviu a conversa, entra na sala e corre a abraçar o governador.

Sim, uma dúvida basta constrói-se em torno da decisão que o governador tem de tomar: a suspensão ou não da execução de Fritz. É ao governador que estão ligados os dois pontos centrais da peça: um é a suspensão da execução. O outro é a dúvida sobre a culpabilidade de Fritz. As duas ideias relacionam-se uma com a outra, mas, na verdade, para além de serem coisas diferentes, não têm uma relação de causa-efeito directa entre elas. Ou seja, na visão do governador, a decisão de suspender a execução não está dependente da culpabilidade ou não culpabilidade de Fritz.

Explicando melhor: o governador tem dúvidas quando à culpa de Fritz no caso, porque a sua análise do processo lhe revelou que este estava mal instruído. Há no processo argumentos que levam a concluir sobre a culpa do homem e outros que o ilibam. Por isso o governador manda fazer as suas próprias averiguações, apesar de o julgamento de Fritz já ter acontecido e a sentença já ter sido decidida. É apenas porque não ficou esclarecido com a leitura do processo, e apenas por isso, que o governador duvida da culpabilidade de Fritz, o que o leva a insistir nas investigações e a querer palestrar com os mais directos intervenientes no julgamento.

O governador adia a decisão para que possa fazer as suas próprias investigações de modo a dissipar a sua dúvida. No entanto, ele próprio o diz, prefere impedir a execução do culpado a executar um inocente. É por esta teoria que o governador guia a sua vida. É o que lhe dita a sua consciência. E é por isso que a decisão não podia ser outra que não a suspensão da execução. Independentemente do resultado das averiguações e da culpabilidade ou não de Fritz. Por isso, o governador nunca esteve, na realidade, indeciso quanto à suspensão ou não da execução da pena. Apesar da hesitação que assume até ao final da peça, sempre acreditou que suspenderia a execução. Devido a esta sua posição, ele já se decidiu pela suspensão antes do início da peça. Mesmo quando declara que a execução vai para a frente depois de receber a ameaça à filha, o governador não tinha na verdade alterado a sua posição inicial, como o próprio diz depois a Betty.

A decisão foi tomada antes de se iniciar a acção da peça, porque o comportamento que o governador assume durante a acção mostra que ele é um homem preocupado com a justiça, mas cauteloso para não cometer erros irreparáveis. O próprio governador assume que a sua decisão não teve a ver com a culpabilidade de Fritz quando diz ao juiz Maughan que, depois de visitar Fritz na prisão, não se convenceu que ele seja inocente, pelo contrário, parece-lhe mesmo que é culpado, mas não tem essa certeza. Esta foi a única opinião do governador que se alterou desde o início da peça. Para isso concorreu a visita que fez a Fritz na prisão. No princípio, não tinha opinião, porque havia demasiados argumentos pró e contra Fritz. No final, tendeu mais para a culpa de Fritz, mas era a sua intuição que o dizia, não eram as provas. Essas continuaram sem aparecer. Por isso, Fritz continuava a poder ser inocente. A suspensão dava mais tempo para poderem surgir mais provas, acusadoras ou não. Decidiu-se pela

suspensão da pena para que houvesse nova oportunidade de esclarecer o caso que se mostrava tão confuso. Assim, esta decisão continuava a estar de acordo com a sua consciência.

A decisão do governador é, pois, tomada em consciência. Barker sabe perfeitamente quais as consequências, positivas e negativas, que enfrenta, qualquer que seja a sua decisão. Essas consequências são claras no texto. E o governador assume-as. Até se prepara para elas, quando diz a Betty que concorda que ela volte para casa dos pais. A posição do governador está, mais uma vez, de acordo com a sua consciência, palavra que usa, de resto, várias vezes ao longo do texto.

O desfecho da peça está em plena consonância com as ideias de Ferreira de Castro. Humanista, com um elevado sentido de justiça (DOMINGOS 2005) e assumidamente contra a pena de morte, era impossível para o escritor compactuar com a opinião defendida pela personagem do juiz Maughan. Ferreira de Castro defenderia sempre a pessoa, independentemente das suas atitudes e dos seus comportamentos. A posição defendida pela personagem do governador é precisamente a de Ferreira de Castro. Falando sobre as posições defendidas por Ferreira de Castro nos artigos que escreveu como jornalista, Maria João Cabrita resumiu bem o que se passa em e com *Sim, uma dúvida basta*:

Ferreira de Castro compreendeu, como poucos, que todo e qualquer homem se debate com um conflito interno: a escolha entre ser fiel às convicções e o instinto de sobrevivência. No seu caso, podemos concluir que se manteve fiel ao seu amor pela humanidade, não por uma classe em particular, não por um povo em particular. (CABRITA 2009: 137)

A posição do governador – e, em última análise, a de Ferreira de Castro –, embora justa de acordo com a sua consciência, só faz sentido se comparada com a posição do juiz. O juiz Maughan atribui maior importância à colectividade e ao bem maior, ao sacrifício em prol da maioria, relativiza o valor do indivíduo. É radical, não sentimental, reduzindo-se o seu humanismo à ideia de que a cadeira eléctrica é menos dolorosa do que outros métodos de execução. O governador defende a individualidade, a unidade, a singularidade de cada ser humano e a sua importância na construção da colectividade. Sem o contraponto do juiz, a posição do governador não parece tão radical.

Ferreira de Castro é muito claro na exposição das duas teorias opostas que se debatem na peça. E também é claro quanto à sua preferência. Mas, mesmo assim, dá sempre o benefício da dúvida ao colocar o governador a permitir a investigação do processo e a ouvir todas as opiniões contrárias à sua. E até, de certo modo, a concordar com elas, especialmente quando o governador se refere a alguns dos argumentos apresentados pelo juiz Maughan. Este é o pensamento que Ferreira de Castro segue: fazer sempre por compreender o Homem e aceitá-lo como é.

Ferreira de Castro também assume nesta peça o pouco interesse que sempre teve pelas instituições e pelo jogo político. Como afirma Ricardo António Alves, «como escritor e cidadão, [Ferreira de] Castro apresentou-se sempre empenhado nas causas da liberdade, mas também sempre refractário a sujeitar-se a vozes de comando e à pequena táctica política.» (ALVES 2002: 133). A sua vida e actuação foi sempre «de independência face ao[s] poderes instituídos ou aos movimentos políticos organizados» (DOMINGOS 2005: 152). Nesta peça, Ferreira de Castro é bastante claro em relação a esse tema e à actuação da instituição Justiça. A sua opinião é tão válida para o sistema norte-americano como para o português. Embora a justificação da actualidade do caso da «nação amiga» (Ofício DGEBSA) faça bastante sentido para levar ao impedimento da representação da peça, esta questão poderia ser também uma razão admissível para essa censura. Realmente, o modo como Ferreira de Castro apresenta argumentos contra a instituição Justiça nesta peça pode não ser muito abonatório para o sistema político de nenhum país. E, até, para a ordem social. Neste sentido, era mais fácil impedir simplesmente a representação da peça, pois na verdade não seria possível cortar tudo o que Ferreira de Castro diz sobre este tema sem destruir as fundações que sustentam toda a obra. Pode-se, ainda assim, especular se a actualidade do caso não terá servido também como uma desculpa bastante aceitável para o impedimento da representação da peça.

Apesar de concluído o caso Lindbergh-Hauptmann em 1936, *Sim, uma dúvida* basta manteve-se inédita até 1994, 58 anos depois de ter sido escrita e 20 anos depois da morte de Ferreira de Castro. Quando a peça foi impedida de se representar já Ferreira de Castro tinha deixado o jornalismo definitivamente. Tinha decidido regressar apenas se e quando fosse restaurada a liberdade de expressão. Nunca regressou. Dedicava-se, então, exclusivamente à literatura, com livros de viagens e romances. Voltou a pôr de parte

outros textos, para que não fosse impedida a sua publicação como aconteceu a esta peça. Não mais regressou ao texto dramático.

2.6 As obras dramáticas como espelho da fase de experimentação

As obras dramáticas de Ferreira de Castro foram prejudicadas pelas circunstâncias – históricas e pessoais – em que foram escritas. As duas primeiras peças, por terem sido escritas no Brasil, não tiveram repercussão em Portugal. Para as duas últimas, apesar de a situação não ter sido semelhante às primeiras, o destino foi o mesmo. A recusa de Ferreira de Castro em reeditar as suas obras anteriores a 1928, onde se inserem as três primeiras peças, e o impedimento de *Sim, uma dúvida basta* facilitaram o esquecimento de todo o teatro do escritor.

A quarta peça encontrava-se nesta situação até ser editada em 1994, trazendo, assim, a público a mais bem construída das suas obras dramáticas. Para o crítico de teatro Carlos Porto, *Sim, uma dúvida basta* é a peça «mais consistente e possivelmente a única digna da bibliografia do autor.» (PORTO 1994: 20). Segundo Luiz Francisco Rebello, citado num artigo de Faria Artur, Ferreira de Castro desenvolve o tema desta peça «com um seguro sentido da construção teatral que as suas anteriores incursões neste domínio estavam longe de manifestar» (*apud* ARTUR 1994: 32).

As duas últimas peças são, claramente, mais bem construídas do que as duas primeiras. Estas, como diz Luiz Francisco Rebello, «são francamente insatisfatórias, tanto pelo convencionalismo extremo da sua concepção como da realização» (REBELLO 1994: 12). Referindo-se às obras realizadas ainda no Brasil, Bernard Emery diz que estas são «une étape de plus de sur le long chemin d'une formation d'autodidacte.» (EMERY 1981: 106). Não será desproporcionado estender esta ideia às outras obras da primeira fase, incluindo as obras dramáticas. No entanto, o próprio Ferreira de Castro terá tido essa consciência pelo facto de não ter permitido a reedição das suas obras da primeira fase. Como diz Jaime Brasil, estes trabalhos eram «simples tentativas literárias» (BRASIL 1961: 148) ou, no dizer do escritor Vitorino Nemésio, «francamente imaturos» (*apud* NEVES 1976: 65). Em 1940, Maria Manuela Sacarrão

explicava assim os primeiros trabalhos de Ferreira de Castro: «fogosos, ditados por paixão, têm todos os excessos doutrinários de que o absolverão o entusiasmo moço do seu espírito e as circunstâncias dramáticas em que viveu.» (SACARRÃO 1940: 20). E acrescenta: são «vãos de ensaio, com todos os defeitos de moço principiante, infeliz tantas vezes na escolha dos temas, indeciso ainda no emprego das formas.» (SACARRÃO 1940: 21). Apenas a última peça, *Sim, uma dúvida basta*, se distancia desta ideia. Quando a escreveu, Ferreira de Castro já sabia bem o que queria escrever e como.

Apesar de a maioria da sua obra dramática se situar na primeira fase, as temáticas abordadas nas peças não se distanciam dos ideais defendidos por Ferreira de Castro na sua obra canónica (ALVES 2002: 118; MARTINS 1999). Incluindo *O mais forte*, a peça mais estranha e insólita que escreveu. Os quatro textos dramáticos do escritor mostram uma certa evolução no estilo e nas temáticas. É natural que assim seja, uma vez que as duas primeiras peças datam de quando o autor era muito jovem e tinha pouca experiência de escrita. Ao contrário, as duas últimas já foram escritas mais tarde e, principalmente para a última, já com bastante prática como jornalista e ficcionista.

As temáticas das quatro peças são muito diferentes entre si, mas há algumas situações e valores que persistem em todas elas. É o caso da justiça e da falta dela, a defesa da pessoa, a preocupação com os mais vulneráveis, a referência a problemas sociais. As preocupações de Ferreira de Castro nas suas peças desenvolvem-se do mais social para o mais psicológico, o que é frequente no homem, uma vez que a descoberta de si próprio se faz nesse sentido. Ao longo da vida, a pessoa conhece-se melhor, a si e ao mundo, e os seus interesses vão mudando e evoluindo. Nestas peças já é possível observar também o início de uma consciência libertária em Ferreira de Castro.

As duas primeiras peças, *Alma luzitana* e *O rapto*, tratam de temas sociais, exteriores ao homem. São problemas que não são propriamente típicos de nenhuma época ou mentalidade, mas são inerentes à percepção do indivíduo enquanto pessoa e ao lugar que ocupa na comunidade. Pelo contrário, *O mais forte* trata de um problema pessoal, interior ao homem, a procura por si próprio e por um prazer pessoal e egoísta. A última peça, *Sim, uma dúvida basta*, baseando-se num tópico igualmente social, apoia-se num problema de consciência e ética pessoal e social.

A primeira e a última peça são claramente baseadas em acontecimentos reais. Ferreira de Castro serviu-se de dois casos concretos e elaborou a partir deles a sua própria visão do mundo. A segunda peça pode ser ou não baseada em casos concretos do conhecimento do escritor, mas é certamente um tópico em voga no início do século XX. A terceira peça é a que parece mais inspirada numa situação pessoal de Ferreira de Castro.

Nas quatro peças nota-se uma revolta contra uma certa noção de autoridade. Esta autoridade tanto pode ser a exercida pelas instituições da Justiça como pela organização social/da sociedade: em *Alma luzitana*, o pensamento final contra os políticos; em *O rapto*, contra a sociedade e o que ela espera das pessoas; em *O mais forte*, contra a justiça com o processo das acções e contra instituições organizadas; em *Sim, uma dúvida basta*, contra a justiça e a política. Apenas *O rapto* não se refere a questões jurídicas ou políticas. A crença de Ferreira de Castro nestas instituições é bastante limitada. Nas suas peças questiona-as e põe-nas em causa.

Ferreira de Castro toma frequentemente o partido dos mais fracos. Não por ter alguma coisa contra os mais fortes, mas por aqueles terem pretensões legítimas que não são levadas em conta pelos mais beneficiados. É o que acontece em *Alma luzitana* e em *Sim, uma dúvida basta*. Mesmo em *O rapto*, Ferreira de Castro põe-se ao lado do sexo mais fraco, as mulheres, reconhecendo-lhes o direito ao mesmos direitos que os homens. Apesar desta defesa dos mais fracos e das mulheres, a posição de Ferreira de Castro é ainda mais profunda do que o simples apoio aos mais vulneráveis ou às minorias. O escritor defende, acima de tudo, a pessoa. Qualquer pessoa. Pelo simples facto de ser pessoa. É o que sucede em *Sim, uma dúvida basta*, quando defende Fritz, um imigrante modesto, acusado de um crime grave. Acontece que, frequentemente, as pessoas que mais precisam de defesa são as mais fracas.

Mas Ferreira de Castro sabe que nenhuma situação é unilateral. Não há apenas um lado numa contenda, não há um argumento único. Por isso, em todas as peças apresenta raciocínios diversos e opostos, independentemente e apesar da sua própria opinião sobre cada caso. Em *O rapto* apoia a decisão de emancipação de Beatriz, mas lembra o caso da vizinha que se desgraçou quando fez o mesmo que Beatriz quer agora fazer. Em *Sim, uma dúvida basta* esta situação é bem visível no confronto de opiniões entre o governador, por um lado, e o juiz Maughan e o general, por outro. Em *Alma*

luzitana isso acontece na mesma personagem. Manuel apresenta os seus argumentos contra o que Mário fez à sua família, mas a seguir reconhece que Mário tem uma culpa limitada no caso. Ferreira de Castro reconhece, até, uma culpa colectiva. Em *O mais forte* a situação é diferente. No entanto, pode encontrar-se uma oposição de ideias quando Ferreira de Castro coloca Afranio a reconhecer, no final, que o objectivo pelo qual lutou toda a vida não o satisfaz como julgou que aconteceria. Sempre que Ferreira de Castro reconhece a culpa de alguma personagem, acaba por ressaltar que essa culpa não é apenas dessa personagem, mas também de todos os outros, os que estão à volta. Uma pessoa sozinha não faz nada. E quando afirma isso está a incluir-se a si também, a dar-se como culpado – não é só a personagem que admite a culpa, mas ele próprio enquanto homem e enquanto escritor.

As peças de Ferreira de Castro assentam em problemas sociais concretos e não em hipóteses abstractas de carácter pessoal e/ou social. Mesmo *O mais forte* e *Sim, uma dúvida basta*, que são mais psicológicas. *Alma luzitana* e *Sim, uma dúvida basta* são baseadas em dois casos específicos com influência na regulação da sociedade. Dois casos actuais que suscitavam debate na sua época. As conclusões que Ferreira de Castro apresenta nestas duas peças são uma tomada de posição, são políticas desse ponto de vista. O mesmo acontece com *O rapto*. O início do século XX é a época da conquista de liberdades, as mulheres lutam para conquistar direitos de que se reconhecem merecedoras. Ferreira de Castro, defensor da igualdade entre os seres humanos, é partidário dessa luta. Embora reconheça a dificuldade em mudar mentalidades, a resolução da peça mostra que considera ser importante arriscar. *O mais forte*, peça intrigante, apoia-se no reconhecimento das convenções sociais e da sua importância e numa tentativa de luta contra essas convenções.

Em 1940, o escritor Alexandre Cabral publicou um dos primeiros estudos sobre a obra de Ferreira de Castro. Disse ele:

Os dramas de Ferreira de Castro são dramas colectivos, são os dramas de todos os indivíduos, vivam onde viverem: a boa-fé dos humildes lograda pelos maus; a revolta contra a injustiça; uma aspiração de viver a vida e uma aspiração de eternizar a vida humana. (CABRAL 1940: 135)

Cabral referia-se aos quatro primeiros romances da fase adulta do escritor, mas a verdade é que Ferreira de Castro não se afastaria desta definição ao longo de toda a sua

carreira. Acontece que as peças de teatro, apesar de anteriores ao período a que Cabral se refere, são um exemplo disto mesmo.

As personagens de Ferreira de Castro são pequenos heróis do quotidiano. São, *grosso modo*, pessoas comuns, com problemas comuns, e, em grande parte, verosímeis. O governador, em *Sim, uma dúvida basta*, é o que mais se aproxima de um herói, mantendo a sua moralidade e consistência dos seus altos ideais do início ao fim da peça. Manuel, em *Alma luzitana*, sofre por amor à pátria e quer defender a sua família, mas reconhece a sua quota-parte de culpa na situação que se gerou e também a sua incapacidade para mudar as coisas no futuro. Beatriz, em *O rapto*, apesar de reconhecer as dificuldades, arrisca e avança para lutar por aquilo em que acredita. Afranio, de *O mais forte*, é um anti-herói, desgraçado no final. É o “lado negro” que todos trazem em si. Sobre a obra de Ferreira de Castro, o crítico brasileiro Antônio Olinto escreve:

[O] âmbito de sua mundologia, por largo que seja, é constituído de gente que passa pelos desencontros de cada esquina e de heróis semelhantes ao homem que vive seu drama particular de oposição a uma autoridade, a uma injustiça, ou de dúvida diante de uma necessidade de escolha. (OLINTO 1966: 278)

Ainda que esta noção seja dirigida, mais uma vez, aos romances de Ferreira de Castro, não será descabida a sua aplicação à obra dramática do escritor. Também pensando nos romances, Maria de Fátima Domingos segue um caminho próximo. Para a investigadora, Ferreira de Castro «retrata o homem anónimo, que a sociedade nunca reconhece como herói» (DOMINGOS 2005: s/p). E vai mais longe, quando diz que Ferreira de Castro «coloca o ser humano no lugar da divindade, ao considerar que o homem tem nas suas mãos a resolução dos seus próprios problemas, não devendo procurá-la numa entidade transcendente» (*Ibidem*). Mais pragmático, Torcato Sepúlveda escreve num artigo publicado no jornal *Público*:

Ferreira de Castro não era um cultor da forma, o seu estilo foi sempre bastante desleixado. Mas deve dizer-se também que a grandeza de algumas personagens, a humanidade delas, em luta com a opressão dos “legítimos superiores”, superam os defeitos do literato. (SEPÚLVEDA 1994: 25)

De certa forma, os temas e preocupações que Ferreira de Castro aborda nas peças vão aparecer novamente nos romances. São temas que sempre o preocuparam

intimamente (e publicamente), não os utilizou apenas para escrever obras de ficção (VASCONCELOS 1967: 235). O escritor Carlos Estorninho escreveu em 1966:

A [...] obra [de Ferreira de Castro] reflecte bem e fielmente, com permanência e pertinência, fidelidade e coerência, toda a sua vida, tão cheia de sofrimentos físicos e morais, próprios e alheios e, ao mesmo tempo, a sua filosofia, tão profundamente humana. É precisamente este grande e puro anseio de solidariedade humanizadora, este intenso interesse nos grandes problemas humanos, este profundo e sincero amor quer do próximo, quer da humanidade, esta sua humaníssima visão dos homens e dos seus respectivos meios, das coisas e dos acontecimentos, sofrendo por si e pelos outros – de que todas as suas obras estão imbuídas, que lhe deu audiência universal [...]. (*apud* AA.VV. 1967: 79-80)

Tal como os autores anteriormente referidos, Estorninho refere-se aos romances de Ferreira de Castro, mas, mais uma vez, pode aproveitar-se esta definição para os textos dramáticos.

Cada uma à sua maneira, as quatro peças de Ferreira de Castro são desafiadoras e provocantes. Tocam em temas sensíveis e o modo como Ferreira de Castro o faz torna-as mordazes. Quando questionado, em 1967, sobre a missão do escritor e do intelectual, Ferreira de Castro disse: «discordar e indicar quanto carece de reforma ou transformação, abrindo assim novos caminhos à justiça e ao progresso.» (*apud* VASCONCELOS 1967: 239).

Com excepção da quarta peça, que partiu de um convite, não se sabe o que motivou exactamente Ferreira de Castro a escrever qualquer um dos outros três textos dramáticos. Pelo que se conhece, os três primeiros foram escritos por sua iniciativa. É possível que Ferreira de Castro tenha escrito estas peças mais para si mesmo do que pela arte do Teatro. Isso vê-se nos temas. São todos muito caros ao escritor, interessam-lhe pessoalmente. O que também aconteceu mais tarde com os romances e os livros de viagens, ou seja, com toda a sua obra literária que o tornou no escritor que hoje se conhece. Até mesmo sendo a última peça promovida por terceiros, o tema que escolheu era também algo que lhe interessava. Ferreira de Castro era mesmo «incapaz de se interessar por questões que não [...] [sentia]» (SACARRÃO 1940: 53).

É provável que Ferreira de Castro se tenha dedicado ao texto dramático por algum tipo de ostentação que a vida em Belém lhe pudesse ter sugerido; sabe-se que conheceu actores nesse período. O próprio Ferreira de Castro afirma, no “Pórtico” de A

curva da estrada, algo que pode ir neste sentido. Referindo-se à sua relação com o teatro, usa expressões como «interesse juvenil pelas fulgurâncias dos tablados», «velho sonho perdido», «melancolia longínqua» (CASTRO 2002b: 7). As três expressões remetem para a juventude do escritor, revelando que Ferreira de Castro se interessou por teatro quando era jovem e que esse interesse se foi desvanecendo ao longo do tempo, talvez à medida que descobria novos interesses. A sua melancolia relaciona-se mais com uma ideia de juventude do que com os próprios textos a que se refere no “Pórtico”.

É provável que em Belém tenha surgido alguma oportunidade para escrever uma peça e ele a tenha aproveitado. O mesmo com a peça *O mais forte*. Ferreira de Castro poderia ter encarado o concurso como uma oportunidade para se aproximar da escrita literária e deixar o jornalismo, que sempre foi o seu grande desejo. Provavelmente, também não teria escrito esta peça se não soubesse da existência do concurso. É provável que Ferreira de Castro tenha aproveitado oportunidades de escrita para fazer experiências com o texto. É lícito especular que, uma vez que Ferreira de Castro já tinha – e sempre teve – o objectivo de se dedicar à escrita – e trabalhou sempre para esse objectivo –, qualquer tipo de texto servia para alcançar essa aspiração. O texto dramático seria mais um modo de o fazer. Mas o que Ferreira de Castro sempre quis e gostava mesmo era de escrever romances (CASTRO 2002b: 8).

Conclusão

A importância de Ferreira de Castro para a literatura portuguesa está comprovada há muito. O que mais distinguiu a sua obra foram os temas novos que trouxe para a ficção. Apesar de ser um autor de poucas obras na sua fase canónica, todas elas são únicas na sua especificidade. A amplitude dos seus temas tornou-o um autor conhecido em todas as partes do mundo. Não é genuinamente português, mas genuinamente universal.

Com o nível mínimo de educação formal, Ferreira de Castro construiu-se a si próprio como escritor. Nas suas obras definitivas, privilegiou o género do romance. Antes, na primeira fase da sua obra, que compreende os primeiros escritos até ao primeiro romance definitivo (1928), o escritor dedicou-se a todo o tipo de texto, incluindo ensaio e texto jornalístico. São obras curtas, incisivas, que denotam uma vontade de mudança, mas também uma procura por um estilo próprio e, por que não, a falta de prática. São experiências com géneros, estilos e temas. São textos de descoberta – de si e dos outros –, que correspondiam aos anseios de cada período da vida de Ferreira de Castro e que evoluíram ao longo do tempo e à medida que o escritor ganhava experiência. Os textos dramáticos de Ferreira de Castro inserem-se nesta fase, ainda que o último surja já na fase canónica.

A primeira peça, *Alma luzitana*, de 1916, é o segundo texto escrito por Ferreira de Castro. O autor, com 18 anos, vivia imigrado no Brasil. O texto foi publicado, mas não se sabe se foi representado. Também no Brasil foi escrita a segunda peça, *O rapto* (1918). Este texto foi representado em Belém, Estado do Pará, cidade brasileira onde Ferreira de Castro viveu. Os dois textos surgem com dois anos de diferença. A terceira peça, *O mais forte* (1922), foi escrita depois do regresso de Ferreira de Castro a Portugal, quatro anos depois do texto anterior. Foi enviada a um concurso de peças ligado ao Teatro Nacional Almeida Garrett e mereceu uma distinção de mérito absoluto. Nunca foi representada nem editada. A quarta e última peça de Ferreira de Castro, *Sim*,

uma dúvida basta, foi escrita em 1936, 14 anos depois de *O mais forte*. É a resposta ao pedido do actor Robles Monteiro para escrever uma peça para a sua companhia. A representação da obra foi impedida por ordem do Ministro da Instrução Pública. A peça nunca foi representada, mas foi editada em 1994 (Ferreira de Castro morreu em 1974).

As datas associadas aos textos dramáticos mostram que o tempo que mediou a escrita de cada um foi aumentando progressiva e consideravelmente. Entre a primeira e a última peça passaram 20 anos. A qualidade da escrita aumentou, mas o interesse de Ferreira de Castro pelo género do texto dramático parece ter diminuído. De lembrar que a quarta peça foi escrita para corresponder a um pedido e é provável que a terceira tenha sido escrita com o objectivo de integrar o concurso de peças.

Também os temas das peças sofreram uma evolução, de uma abordagem social para uma mais psicológica. *Alma luzitana* é inspirada na batalha de Naulila, um acontecimento verídico ocorrido no âmbito da Primeira Guerra Mundial entre Portugal e a Alemanha em território angolano. É uma declaração de posição sobre a guerra e a sua influência na vida das populações, principalmente as mais pobres. *O rapto* tem como questão central a emancipação da mulher. *O mais forte* aborda a vontade de subir na vida guiada por ambições desmedidas. *Sim, uma dúvida basta* baseia-se num caso de justiça verídico e contemporâneo da escrita da peça acontecido nos Estados Unidos da América. É um caso de consciência em que as convicções morais e políticas são postas em confronto.

Estas temáticas relacionam-se com problemas/situações de carácter social e sociológico. Ainda que a primeira e a última peças sejam claramente inspiradas em situações verídicas, todas se baseiam em situações concretas que servem para regular o funcionamento da sociedade. Ferreira de Castro utiliza temas como a justiça de tribunal, a defesa dos mais fracos, os problemas sociais, a noção de autoridade, sempre numa perspectiva de defesa da pessoa como ser pensante e capaz de introduzir mudança no mundo. Transversal a todas as peças é o tema da injustiça, ainda que sob várias formas. Os temas abordados nas peças são problemas universais, no sentido em que dependem do posicionamento do individuo na sua comunidade, mas não se reportam a questões meramente regionais.

Estes temas são questões importantes para Ferreira de Castro. O escritor utiliza-se deles – e das suas preocupações e vivências pessoais – para construir as suas

obras, onde aprofunda os assuntos que o interessavam e, até, incomodavam. Os temas utilizados nos textos dramáticos são parte do conjunto de temáticas privilegiadas por Ferreira de Castro nas suas obras canónicas (e mesmo anteriores) e que conferiram à sua obra a singularidade que lhe foi reconhecida. As características de Ferreira de Castro escritor transparecem também nos seus textos dramáticos.

A apreciação das quatro peças e das condições em que foram escritas deixa transparecer que o texto dramático não era o preferido do escritor. Aliás, Ferreira de Castro nunca negou preferir o género do romance. O facto de o último – e, provavelmente, também o penúltimo – texto dramático ter sido escrito em resposta a um estímulo, pode querer dizer que se não tivesse existido essa motivação exterior ao próprio Ferreira de Castro, este nunca os teria escrito, pelo menos as mesmas temáticas sob a forma de texto dramático. O que demonstra que o seu interesse por este tipo de texto era reduzido – ou foi diminuindo com o passar do tempo.

A leitura das obras de Ferreira de Castro, incluindo os textos dramáticos, permite verificar a evolução na carreira do escritor ao longo dos anos, no que respeita ao apuro da técnica, mas também às preocupações e, consequentemente, às temáticas abordadas.

Os textos dramáticos, pertencentes à fase inicial – a fase da formação –, não fogem ao caminho literário que Ferreira de Castro vinha a percorrer no momento em que os escreveu. Ou seja, não destoam do conjunto da obra da primeira fase da carreira literária do escritor. Apenas *Sim, uma dúvida basta* é consideravelmente diferente, uma vez que a fase canónica de Ferreira de Castro já tinha começado há oito anos quando escreveu esta peça; quatro dos seus principais romances já tinham sido publicados. A sua experimentação com a escrita estava, nesta fase, terminada. Neste sentido, *Sim, uma dúvida basta*, a última peça e a mais bem construída do conjunto das obras dramáticas de Ferreira de Castro, também não destoa ao lado das outras obras iniciais da fase canónica.

Também os textos dramáticos demonstram certa evolução na abordagem ao género e em relação às temáticas. Ler as obras dramáticas de Ferreira de Castro permite perceber a evolução do trabalho do escritor. Essa evolução pode ser entendida de duas maneiras: a primeira é a que resulta da leitura das quatro peças por ordem cronológica; a segunda é a que resulta da leitura de todas as obras de Ferreira de Castro das duas fases por ordem cronológica, incluindo as peças.

Ferreira de Castro compreendeu bem a fragilidade dos seus primeiros textos e obras – dramáticos ou não –, uma vez que a meio da fase canónica recusou reeditar toda a sua obra anterior a 1928. Não sendo obras excepcionais (com a excepção de *Sim, uma dúvida basta*, que é bastante aceitável), os textos dramáticos de Ferreira de Castro são mais um – importante – passo para compreender o percurso do escritor e como desembocou nas obras canónicas que tanta relevância tiveram no momento da sua edição e podem ter ainda hoje.

Fontes

1. Legislação e documentação oficial

Decreto n.º 7 762 do Ministério da Instrução Pública, Direcção-Geral de Belas Artes. *Diário do Governo*, I série, n.º 217, de 31 de Outubro de 1921. p. 1276-1277.

Declaração acerca do parecer do júri encarregado de apreciar as peças que concorreram aos prémios a que se refere o decreto n.º 7:762, de 31 de Outubro de 1921. *Diário do Governo*, II série, n.º 48, de 28 de Fevereiro de 1923. p. 713.

Ofício do Director-geral do Ensino Superior e das Belas Artes João Pereira Dias para o Comissário do Governo junto do Teatro Nacional Almeida Garrett Gustavo de Mattos Sequeira, comunicando o despacho do Ministro da Instrução Pública sobre a representação da peça *Sim, uma dúvida basta*. 1936. [4 Mar.]. Acessível no Museu Ferreira de Castro, Sintra, Portugal. Exposição permanente.

2. Periódicos

Anon.

- 1916 “Recebemos...”, *Pacotilha* (30 Ago.). São Luís, Maranhão. p. 4.
- 1918a “Viajantes”, *Imparcial* (1 Jun.). Manaus, Amazónia. p. 2.
- 1918b ““O Rapto”. Stréa teatral de Ferreira de Castro”, *Portugal* (24 Ago.) Belém. p. 1.
- 1919a “Telegramas”, *Pacotilha* (25 Jan.). São Luís, Maranhão. p. 1.
- 1919b “Hospedes e viajantes”, *O Jornal* (27 Jan.). São Luís, Maranhão. p. 1.
- 1919c “Viajantes”, *O Paiz* (15 Mar.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 6.
- 1919d ““Portugal””, *A Época* (18 Mar.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 5.
- 1919e “Conferencia”, *Gazeta de Notícias* (23 Mar.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 4.
- 1919f “Portugal antigo e Portugal moderno”, *A Noite* (23 Mar.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 5.
- 1919g “No C. B. Bernardino Machado. A sessão commemorativa de homtem”, *Gazeta de Notícias* (29 Mar.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 5.
- 1919h “Sessão solemne”, *Jornal do Brasil* (29 Mar.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 6.
- 1919i “Jornaes portuguezes no Brazil”, *A Época* (15 Jun.). Rio de Janeiro. p. 4.
- 1919j “Viajantes”, *O Imparcial* (20 Ago.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 8.

- 1919k “Hospedes e viajantes”, *Jornal do Brasil* (25 Ago.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 8.
- 1919l “Viajantes”, *Correio da Manhã* (25 Ago.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 7.
- 1919m “Viajantes”, *O Paiz*. (25 Ago.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 4.
- 1919n “Relações Luso-Brasileira. Uma conferencia sobre o Brasil em Lisboa”, *A Época* (10 Out.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 4.
- 1921a [Breve], *Diário de Lisboa* (1 Nov.). Lisboa. p. 1.
- 1921b “Teatros – Portugal”, *Diário de Notícias* (1 Nov.). Lisboa. p. 4.
- 1921c “Teatros – Portugal”, *Diário de Notícias* (6 Nov.). Lisboa. p. 3.
- 1921d “Teatros e circos – Noticias diversas”, *O Século* (6 Nov.). Lisboa. p. 6.
- 1921e “Teatros e circos – Literatura teatral”, *O Século* (8 Nov.). Lisboa. p. 4.
- 1921f “Variedades”, *Jornal dos Teatros* (13 Nov.). Lisboa. p. 3.
- 1921g “Teatros e circos – Noticias diversas”, *O Século* (22 Dez.). Lisboa. p. 4.
- 1922a “Teatros e circos – Noticias diversas”, *O Século* (6 Jan.). Lisboa. p. 5.
- 1922b “Vida artistica – Impressões e noticias – Portugal”, *Diário de Notícias* (8 Jan.). Lisboa. p. 4.
- 1922c “Teatros e circos – Noticias diversas”, *O Século* (8 Jan.). Lisboa. p. 8.
- 1922d “Vida artistica – Impressões e noticias – Portugal”, *Diário de Notícias* (11 Jan.). Lisboa. p. 3.
- 1922e “Teatros e circos – Noticias diversas”, *O Século* (13 Jan.). Lisboa. p. 4.
- 1922f “Teatros e circos – Noticias diversas”, *O Século* (14 Jan.). Lisboa. p. 4.
- 1922g “Variedades”, *Jornal dos Teatros* (15 Jan.). Lisboa. p. 4.
- 1922h “Atrás do reposteiro”, *Diário de Lisboa* (20 Jan.). Lisboa. p. 4.
- 1922i “Vida artistica – Impressões e noticias – Portugal”, *Diário de Notícias* (20 Jan.). Lisboa. p. 3.
- 1922j “Teatros e circos – Noticias diversas”, *O Século* (21 Jan.). Lisboa. p. 4.
- 1922k “Vida artistica – Impressões e noticias – Concurso do Nacional”, *Diário de Notícias* (5 Mai.). Lisboa. p. 3.
- 1922l “Em 6 meses o juri lê apenas 13 peças”, *A Palavra* (5 Ago.). Lisboa. p. 1.
- 1922m “Ha 9 meses que se constituiu uma comissão para apreciar os originais entregues no Teatro Nacional e até hoje... nada de resposta aos 35 concorrentes”, *Diário de Lisboa* (12 Set.). Lisboa. p. 4.
- 1922n “O concurso do Nacional”, *Diário de Lisboa* (14 Set.). Lisboa. p. 5.
- 1922o “Vida artistica – Impressões e noticias – Concurso de peças”, *Diário de Notícias* (16 Set.). Lisboa. p. 3.
- 1922p “Teatros e circos – Noticias diversas”, *O Século* (16 Set.). Lisboa. p. 3.
- 1923a “O concurso de peças originais”, *Diário de Lisboa* (15 Jan.). Lisboa. p. 4.
- 1923b “Vida artistica – Impressões e noticias”, *Diário de Notícias* (30 Jan.). Lisboa. p. 3.
- 1923c “Teatros – Noticias diversas”, *O Século* (30 Jan.). Lisboa. p. 4.
- 1923d “Teatros – Noticias diversas”, *O Século* (2 Fev.). Lisboa. p. 4.

- 1923e “Pelos teatros”, *Diário de Lisboa* (3 Fev.). Lisboa. p. 5.
- 1923f “Vida artistica – Impressões e noticias – O concurso de peças”, *Diário de Notícias* (3 Fev.). Lisboa. p. 3.
- 1923g “Teatros – No teatro Nacional – De 34 peças portuguesas apenas uma foi classificada em merito relativo”, *O Século* (3 Fev.). Lisboa. p. 4.
- 1923h “Vida artistica – Impressões e noticias – O concurso de peças”, *Diário de Notícias* (4 Fev.). Lisboa. p. 4.
- 1923i “Vida artistica – Impressões e noticias – O concurso do ‘Nacional’”, *Diário de Notícias* (8 Fev.). Lisboa. p. 3.
- 1923j “Vida artistica – Concurso de peças”, *Diário de Notícias* (18 Fev.). Lisboa. p. 3.
- 1923k “Vida artistica – O concurso do Nacional”, *Diário de Notícias* (28 Fev.). Lisboa. p. 3.
- 1923l “Variedade”, *Jornal dos Teatros* (4 Mar.). Lisboa. p. 3.
- 1923m “Inquerito aos Autores Portugueses”, *Revista de Teatro* (Ago.). Lisboa. p. 46.
- 1923n “Peças”, *Jornal dos Teatros* (28 Out.). Lisboa. p. 2.
- 1924 “Peças”, *Jornal dos Teatros* (27 Jan.). Lisboa. p. 3.
- 1928 “Ferreira de Castro publicou um novo livro que se intitula ‘A Casa dos Móveis Dourados’”, *Diário de Lisboa* (9 Jan.). Lisboa. p. 3.
- 1936a “O caso de Lindbergh no teatro”, *O Século* (27 Fev.). Lisboa. p. 6.
- 1936b “A proxima peça do Nacional”, *Diário de Lisboa* (29 Fev.). Lisboa. p. 2.
- 1936c “Vida artistica – Noticias e informações”, *Diário de Notícias* (29 Fev.). Lisboa. p. 10.
- 1936d “O caso Lindbergh no Nacional”, *Diário de Lisboa* (1 Mar.). Lisboa. p. 2.
- 1936e [Breve], *O Século* (1 Mar.). Lisboa. p. 1.
- 1936f “Sim, uma duvida basta (O caso Lindbergh-Hauptmann)”, *O Século* (1 Mar.). Lisboa. p. 9.
- 1936g “Noticias diversas – Teatros”, *O Século* (2 Mar.). Lisboa. p. 4.
- 1936h “Atrás do reposteiro”, *Diário de Lisboa* (4 Mar.). Lisboa. p. 2.
- 1936i “Noticias diversas – Teatros”, *O Século* (10 Mar.). Lisboa. p. 5.
- 1936j “Noticias diversas – Teatros”, *O Século* (11 Mar.). Lisboa. p. 4.
- 1936k “Noticias diversas – Teatros”, *O Século* (14 Mar.). Lisboa. p. 9.
- 1936l “Hauptmann será executado hoje, ás 20 horas, se, até essa altura, não aparecerem provas de não ser ele o autor do rapto e assassinio do filho de Lindbergh”, *O Século* (31 Mar.). Lisboa. p. 1, 6.
- 1936m “Ricardo Hauptmann horas antes de entrar na sinistra ‘sala da morte’ afirmou não haver cometido os crimes pelos quais foi condenado á pena ultima, pelo tribunal de Trenton”, *O Século* (1 Abr.). Lisboa. p. 1, 5.
- 1936n “Hauptmann reafirma a sua inocencia e acusa o dr. Condon de falso testemunho”, *O Século* (2 Abr.). Lisboa. p. 4.

- 1936o “Hauptmann foi executado ontem, em Trenton, sem ter pronunciado uma unica palavra e mostrando-se firme, ao aproximar-se da morte”, *O Século* (4 Abr.). Lisboa. p. 6.
- 1936p “O caso Hauptmann”, *O Século* (5 Abr.). Lisboa. p. 6.
- 1940 “Ferreira de Castro fala da sua vida, da sua obra e de problemas do nosso tempo”, *O Diabo* (10 Fev.). Lisboa. p. 3, 6.
- 1945 “O momento político. A posição do escritor perante a Censura segundo Ferreira de Castro”, *Diário de Lisboa* (17 Nov.). Lisboa. p. 1, 6.
- 1953a “A Biblioteca Ferreira de Castro é um centro de cultura que outras vilas deviam imitar”, *Diário de Lisboa* (2 Fev.). Lisboa. p. 3.
- 1953b “Num avião de carreira...”, *Diário de Lisboa* (13 Fev.). Lisboa. p. 8.
- 1953c “Ferreira de Castro”, *República* (5 Mar.). Lisboa. p. 1.
- 1953d “Ferreira de Castro”, *República* (7 Mar.). Lisboa. p. 1.
- 1953e “Ferreira de Castro”, *República* (9 Mar.). Lisboa. p. 1.
- 1953f “A Homenagem a Ferreira de Castro reúne milhares de adesões”, *República* (11 Mar.). Lisboa. p. 6.
- 1959a “Ferreira de Castro volta ao Brasil”, *Diário de Lisboa*, suplem. *Vida Literária* (17 Set.). Lisboa. p. 1.
- 1959b “O escritor Ferreira de Castro partiu para o Brasil em romagem de saudade”, *Diário de Lisboa* (22 Set.). Lisboa. p. 7, 11.
- 1959c “Ferreira de Castro no Brasil”, *Diário de Lisboa* (12 Out.). Lisboa. p. 10.
- 1960a “As candidaturas portuguesas ao Prémio Nobel de 1960”, *República* (7 Jan.). Lisboa. p. 1, 7.
- 1960b “Ferreira de Castro pousou para os arquivos implacáveis de João Condé”, *Jornal de Notícias* (18 Fev.). Porto. p. 9.
- 1960c “Notícias e comentários”, *Jornal de Notícias* (21 Abr.). Porto. p. 9.
- 1960d “O escritor Ferreira de Castro...”, *O Primeiro de Janeiro* (15 Jul.). Porto. p. 5.
- 1962a “É hoje que se efectua a eleição dos corpos gerentes da Sociedade de Escritores”, *República* (29 Jan.). Lisboa. p. 7.
- 1962b “A Sociedade de Escritores elegeu seus novos corpos gerentes”, *República* (30 Jan.). Lisboa. p. 2.
- 1962c “Ferreira de Castro”, *República* (2 Mai.). Lisboa. p. 1.
- 1965 “A casita de Salgueiros onde nasceu Ferreira de Castro foi legada ao ilustre escritor”, *República* (27 Mar.). Lisboa. p. 9.
- 1966a “Como escrevi o meu primeiro romance”, *Diário de Lisboa*, suplem. *Vida Literária e Artística* (3 Fev.). Lisboa. p. 1, 4-5.
- 1966b “Duzentos rotários de Aveiro homenagearam Ferreira de Castro”, *Diário de Lisboa* (24 Jul.). Lisboa. p. 28.
- 1966c “Homenagem a Ferreira de Castro”, *Diário de Lisboa* (3 Nov.). Lisboa. p. 20.

- 1966d “Ferreira de Castro – ‘um romancista português que fala do coração do mundo’ – homenageado no Porto”, *Diário de Lisboa* (5 Nov.). Lisboa. p. 16.
- 1966e “Os cinquenta anos da vida literária de Ferreira de Castro...”, *O Comércio do Porto* (5 Nov.). Porto. p. 1, 10.
- 1966f “O romancista Ferreira de Castro foi homenageado pelo concelho de Oliveira de Azeméis...”, *O Comércio do Porto* (31 Dez.). Porto. p. 1, 7.
- 1966g “Os conterrâneos de Ferreira de Castro prestaram homenagem ao escritor no encerramento das comemorações dos seus 50 anos de vida literária”, *Diário de Lisboa* (31 Dez.). Lisboa. p. 14, 28.
- 1967a “A Homenagem a Ferreira de Castro em Oliveira de Azemeis”, *República* (2 Jan.). Lisboa. p. 1, 8.
- 1967b “Jorge Amado de passagem em Lisboa – mas voltará brevemente para maior demora”, *Diário de Lisboa* (14 Out.). Lisboa. p. 11.
- 1968 “Ferreira de Castro e o Prémio Nobel”, *A Capital*, suplem. *Literatura & Arte* (6 Mar.). Lisboa. p. 1-2.
- 1969 “A mensagem de Ferreira de Castro”, *Diário de Lisboa* (15 Mai.). Lisboa. p. 16.
- 1973a “O espólio de Ferreira de Castro oferecido ao povo de Sintra”, *Diário de Lisboa* (19 Abr.). Lisboa. p. 4.
- 1973b “Ferreira de Castro...”, *O Primeiro de Janeiro* (10 Jul.). Porto. p. 3.
- 1973c “A Biblioteca Ferreira de Castro inaugurada em Ossela, terra natal do grande romancista”, *O Comércio do Porto* (7 Out.). Porto. p. 6.

3. Documento iconográfico

Anon.

- [1918] [*O Rapto*]. Cartaz: preto/branco; 23x34 cm. [Belém]. Acessível no Museu Ferreira de Castro, Sintra, Portugal. MFC/C-3.

Bibliografia

1. Obras de Ferreira de Castro

1.1 Teatro

- 1916a *Alma luzitana*. Belem: Typ. F. Lopes. Acessível no Museu Ferreira de Castro, Sintra, Portugal. MFC/A-8.
- [1918] *O rapto*. [Manuscrito]. Autogr. Acessível no Museu Ferreira de Castro, Sintra, Portugal. MFC/A-6.
- 1922a *O mais forte*. [Manuscrito]. Autogr. Acessível no Museu Ferreira de Castro, Sintra, Portugal. MFC/A-6.
- [1936]a *Oui, un doute suffit* [Dactiloscrito]. Acessível no Museu Ferreira de Castro, Sintra, Portugal. [sob o pseudónimo “Frederico Navarro”]
- 1994 *Sim, uma dúvida basta*. 1.^a ed.. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações D. Quixote.

1.2 Novela e romance

- 1916b *Criminoso por ambição*. Belem: Typ. F. Lopes. [assinado “J. M. Ferreira de Castro”]
- 1922b *Carne faminta (novela de tese)*. Col. “A Hora Novelesca”, n.º 1. Lisboa: Emp. de Publicações “A Hora”. [assinado “J. M. Ferreira de Castro”]
- 1923 *Sangue negro*. Lisboa: Biblioteca “A Hora”.
- 1924a *A boca da esfinge (novela)*. Paris – Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand. Porto: Livraria Chardron. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. [em parceria com Eduardo Frias]
- 1925a *Sendas de lirismo e de amor (novelas)*. Lisboa: Edições Spartacus.
- 1925b *A morte redimida*. Porto: Livraria Civilização.
- 1926a *A peregrina do mundo novo*. Lisboa: Edição A B C.
- 1926b *O drama da sombra (novela)*. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.
- 1926c *A epopeia do trabalho*. Lisboa: Livraria Renascença.
- 1927a *A casa dos móveis dourados (novelas)*. Lisboa: Edições Spartacus.
- 1927b *O voo nas trevas (novelas)*. Porto: Livraria Civilização.
- 1932a *O êxito fácil (e outras novelas)*. 2.^a ed. revista e aumentada pelo autor [1.^a ed. 1923]. Lisboa: Sociedade Contemporânea de Autores.
- [1935] *Carta de reabilitação (novela)*. Suplemento ao n.º 14 do magazine mensal *Civilização*. Série “Civilização”, n.º 3. Porto: Tipografia Sequeira.

- 1954 *A missão*. 1.^a ed.. Lisboa: Livraria editora Guimarães & C.^a.
 [1974]a *Os fragmentos*. 2.^a ed.. [1.^a ed. 1974]. Lisboa: Guimarães Editores, Lda..
 1988a *O instinto supremo*. 6.^a ed.. [1.^a ed. 1968]. Lisboa: Guimarães Editores, Lda..
 1989a *Eternidade*. 14.^a ed.. [1.^a ed. 1933]. Lisboa: Guimarães Editores, Lda..
 1990a *Terra fria*. 13.^a ed.. [1.^a ed. 1934]. Lisboa: Guimarães Editores, Lda..
 2002a *A curva da estrada*. 12.^a ed.. [1.^a ed. 1950] Lisboa: Guimarães Editores.
 2009a *A selva*. 41.^a ed.. [1.^a ed. 1930]. Lisboa: Guimarães Editores, SA..
 2010a *A lã e a neve*. 16.^a ed.. [1.^a ed. 1947]. Lisboa: Guimarães.
 2013a *Emigrantes*. 29.^a ed.. [1.^a ed. 1928]. Lisboa: Cavalo de Ferro.

1.3 Ensaio

- 1921 “Teatro, autores, actores”, in *Mas....* Lisboa: Tip. Boente & Silva. p. 39-53.

1.4 Artigos de imprensa sobre teatro

- 1918a “Conscientes ludibriadores”, *Portugal* (2 Fev.). Belém. p. 1. [assinado “J. M. Ferreira de Castro”]⁴
 1918b “O ‘Olimpia’, o ‘Palace’ e o publico prejudicado”, *Portugal* (9 Fev.). Belém. p. 1.
 1918c “A empresa Teixeira Martins e a imprensa”, *Portugal* (16 Fev.). Belém. p. 1.
 1918d “Depondo armas/ Os srs. Teixeira Martins & Comp.^a e os ‘films’ ‘Portugal na guerra’”, *Portugal* (23 Fev.). Belém. p. 1.
 1918e “Festival pró-orfãos”, *Portugal* (7 Dez.). Belém. p. 1. [sob o pseudónimo “Dr. Silvestre Valente”]⁵
 1922c “Como Amarante cria os seus papeis”, *A Hora* (12 Mar.). Lisboa. p. 17. [não assinado]⁶
 1922d “Teatros”, *A Hora* (12 Mar.). Lisboa. p. 18. [não assinado]⁶
 1922e “Concurso de peças portuguesas”, *A Hora* (12 Mar.). Lisboa. p. 18. [não assinado]⁶

⁴ No início da sua carreira como jornalista, Ferreira de Castro assinou alguns artigos em periódicos com variações do seu nome, como “J. M. Ferreira de Castro” ou “F. de C.”.

⁵ No início da sua carreira como jornalista, Ferreira de Castro assinou alguns artigos em periódicos fundados e dirigidos por si com um pseudónimo. É o caso de nomes como “Dr. Silvestre Valente”, “Gui D’Aqui” ou “Sultão”. Uma vez que Ferreira de Castro exercia grande controlo sobre o conteúdo destas publicações e não se conhecendo a existência destes pseudónimos noutros periódicos é altamente provável que os artigos assim assinados sejam, de facto, da autoria do escritor.

⁶ No início da sua carreira como jornalista, Ferreira de Castro não assinou alguns artigos em periódicos. Nos casos aqui referidos, parte-se do princípio que estes artigos são da autoria de Ferreira de Castro pelo facto de serem notícias e breves – e não artigos de fundo –, e estarem inseridos em publicações fundadas e dirigidas por Ferreira de Castro em que o escritor exercia grande controlo sobre o conteúdo.

- 1922f “Os louros que os selvagens ofertaram”, *A Hora* (19 Mar.). Lisboa. p. 14. [sob o pseudónimo “Gui D’Aqui”]⁵
- 1922g “‘Os Tenorios’. Ramado Curto sumulisa a sua peça”, *A Hora* (26 Mar.). Lisboa. p. 15. [sob o pseudónimo “Sultão”]⁵
- 1922h “A critica portuguesa formou um ‘trust’”, *A Hora* (26 Mar.). Lisboa. p. 20. [não assinado]⁶
- 1922i “Concurso de peças portuguesas”, *A Hora* (26 Mar.). Lisboa. p. 20. [não assinado]⁶
- 1922j “D. Jacinto Benavente”, *A Hora* (9 Abr.). Lisboa. p. 18. [não assinado]⁶
- 1922k “Teatros”, *A Hora* (23 Abr.). Lisboa. p. 17. [não assinado]⁶
- 1922l “Sobre a peça ‘Um homem’”, *A Palavra* (5 Ago.). Lisboa. p. 1.
- 1922m “Angela Pinto”, *A Palavra* (16 Set.). Lisboa. p. 4.
- 1924b “‘A B C nos teatros. Ave de rapina’. Drama rustico em 3 actos, por Americo Durão”, *A B C* (4 Dez.). Lisboa. p. 8. [assinado “F. de C.”]⁴
- 1924c “A B C nos teatros. Candida Suarez – ‘M.^{me} Flirt’ – ‘A Menina do Chocolate’ – ‘A dança das libelulas’”, *A B C* (25 Dez.). Lisboa. p. 18. [assinado “F. de C.”]¹
- 1925c “A B C nos teatros. Politeama – ‘A mulher nua’, por Henri Bataille”, *A B C* (5 Fev.). Lisboa. p. 21. [assinado “F. de C.”]⁴
- 1925d “O teatro nacional”, *A Batalha* (6 Abr.). Lisboa. p. 2.
- 1925e “Como se recrutam as coristas”, *A B C* (19 Mar.). Lisboa. p. 11-13.
- 1925f “O teatro novo”, *A B C* (11 Jun.). Lisboa. p. 2.
- 1925g “Os cómicos anónimos”, *A Batalha* (5 Out.). Lisboa. p. 6.
- 1925h “O bom teatro”, *A Batalha* (30 Nov.). Lisboa. p. 4.
- 1926d “Algumas deduções sobre a peça ‘Homens de hoje’”, *A Batalha* (11 Jan.). Lisboa. p. 2.
- 1926e “O teatro mercenário e a literatura branca. Uma inversão dos preconceitos. – O arrôjo na scena e na novela. – O reaccionarismo literário”, *A Batalha* (3 Mai.). Lisboa. p. 4.
- 1932b “Palcos vasios”, *O Século* (16 Out.). Lisboa. p. 1.

1.5 Vária

- 1928 “O segredo das nossas derrotas: Como eu fui preso... no Limoeiro”, in AA.VV., *Uma hora de jornalismo: Aspectos, anedotas e inconfidências da vida profissional*. Lisboa: Caixa de Previdência do Sindicato dos Profissionais da Imprensa de Lisboa. p. 85-92.
- [1936]b “Reinaldo Ferreira”, in AA.VV., *O livro do Repórter X*. Lisboa: Agencia Editorial Brasileira. p. 57-64.
- [1974]b “A aldeia nativa”, in *Os fragmentos*. 2.^a ed.. [1.^a ed. 1974]. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores. p. 42-56.
- [1974]c “Origem de ‘O intervalo’”, in *Os fragmentos*. 2.^a ed.. [1.^a ed. 1974]. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores. p. 57-83.

- 1988b “Pórtico”, in *O instinto supremo*. 6.^a ed.. [1.^a ed. 1968]. Lisboa: Guimarães Editores, Lda.. p. 13-18.
- 1989b “A legenda do pórtico”, in *Eternidade*. 14.^a ed.. [1.^a ed. 1933]. Lisboa: Guimarães Editores, Lda.. p. 15-18.
- 1990b “Pórtico”, in *Terra fria*. 13.^a ed.. [1.^a ed. 1934]. Lisboa: Guimarães Editores, Lda.. p. 13-16.
- 1990c “Posfácio” [escrito em 1966], in *Terra fria*. 13.^a ed.. [1.^a ed. 1934]. Lisboa: Guimarães Editores, Lda.. p. 189-198.
- 2002b “Pórtico”, in *A curva da estrada*. 12.^a ed.. [1.^a ed. 1950]. Lisboa: Guimarães Editores. p. 7-8.
- 2009b “Pequena história de *A selva*” [escrito em 1955] in *A selva*. 41.^a ed.. [1.^a ed. 1930]. Lisboa: Guimarães Editores, SA.. p. 13-21.
- 2010b “Pórtico”, in *A lã e a neve*. 16.^a ed.. [1.^a ed. 1947]. Lisboa: Guimarães. p. 9-12.
- 2013b “Pequena história de *Emigrantes*” [escrito em 1966] in *Emigrantes*. 29.^a ed.. [1.^a ed. 1928]. Lisboa: Cavalo de Ferro. p. 253-269.

1.6 Correspondência

CASTRO, Ferreira de / NOBRE, Roberto

- 1994 *Ferreira de Castro/Roberto Nobre. Correspondência (1922-1969)*. Introdução, leitura e notas de Ricardo António Alves. Lisboa: Editorial Notícias, Câmara Municipal de Sintra.

SANTOS, Vítor Pavão dos (Sel. e notas)

- 1989 *A companhia Rey-Colaço-Robles-Monteiro (1921-1974). Correspondência*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. Museu Nacional do Teatro.

1.7 Correspondência de outros com Ferreira de Castro

ALVES, Ricardo António (Sel., leitur., ap. e notas)

- 1992 *100 cartas a Ferreira de Castro*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra. Gabinete de Estudos Históricos e Documentais. Museu Ferreira de Castro.

ALVES, Ricardo António (Sel., transcr. e notas)

- 2007 *100 cartas a Ferreira de Castro*. 2.^a edição, refundida. Póvoa de Santo Adrião: Europress.

BRASIL, Jaime

- 2006 *Cartas a Ferreira de Castro*. Apresentação, transcrição, notas e posfácio de Ricardo António Alves. Câmara Municipal de Sintra.

2. Estudos sobre Ferreira de Castro

2.1 Biografias de Ferreira de Castro

AA.VV.

- 1967 *Livro do cinquentenário da vida literária de Ferreira de Castro 1916-1966*. Lisboa: Portugália Editora.

AMORIM, António

- 2003 *Variações sobre Ferreira de Castro*. Gabinete de Leitura Ferreira de Castro. Oliveira de Azeméis: Casa-Museu Regional de Oliveira de Azeméis.

BRASIL, Jaime

- 1931 *Ferreira de Castro e a sua obra – vários estudos*. Porto: Livraria Civilização.
1961 *Ferreira de Castro*. Col. “A Obra e o Homem”, n.º 5. Lisboa: Editora Arcádia.

CABRAL, Alexandre

- 1940 *Ferreira de Castro – O seu drama e a sua obra*. Lisboa: Portugália Editora.

MOREIRA, Alberto

- 1959 *Ferreira de Castro – Antes da glória*. Porto.

NAVARRO, Judith

- 1967 *Ferreira de Castro e o Amazonas*. 2.^a ed.. Porto: Livraria Civilização – Editora.

NEVES, Adelino Vieira (Introd. e estrut.)

- 1976 *In Memoriam de Ferreira de Castro*. Cascais: Arquivo Bio-bibliográfico dos Escritores e Homens de Letras de Portugal.

SALEMA, Álvaro

- 1963 “Ferreira de Castro: The life and work of the Author of ‘The Mission’”, introduction to *The Mission [A missão]*. Translated by Ann Stevens. London: Hamish Hamilton Ltd.
1974 *Ferreira de Castro: A sua vida, a sua personalidade, a sua obra*. 1.^a ed.. Mem Martins: Publicações Europa-América.
1977 “Uma vida e uma obra”, in *Obras de Ferreira de Castro*. Vol. II. 2.^a ed.. Porto: Lello & Irmão – Editores.

VASCONCELOS, José Carlos

- 1967 “Diálogo com Ferreira de Castro”, *Vértice, revista de cultura e arte* (Mar.-Abr.). Coimbra. p. 235-239.

2.2 Estudos sobre a obra de Ferreira de Castro

AA.VV.

- 1996 *Vária Escrita*. Cadernos de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais. N.º 3. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.

AGUIAR, Adriana

- 2012 “Ferreira de Castro: dos arquivos pessoais como paratexto literário”, *Desassossego*, n.º 8. São Paulo. p. 148-157.

ALVES, Ricardo António

- 2002 *Anarquismo e neo-realismo: Ferreira de Castro nas encruzilhadas do século*. Coleção “Estudos e documentos”. Lisboa: Âncora Editores.

AMORIM, António

- 1997 *Ferreira de Castro: Obras da adolescência e juventude – sinopses e comentários*. Oliveira de Azeméis: Caima Press – Edições.

ARTUR, Faria

- 1994 “O regresso de um autor esquecido”, *Diário de Notícias* (19 Jul.). Lisboa. p. 32.

CABRITA, Maria João

- 2009 “No rasto da passagem de Ferreira de Castro pelos suplemento e revista de *A Batalha* (1919-1927)”, *Cultura: revista de história e teoria das ideias*. II série, vol. 26. Lisboa: Centro de História da Cultura da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Edições Húmus. p. 119-137.

CALAZANS, João

- 1936 *O moderno pensamento lusitano (Ferreira de Castro e Mendes Corrêa)*. Conferência realizada no Rotary Club de Victoria, em 7 de Março de 1936. Victoria: Imprensa Official do Estado.

COELHO, Nelly Novaes

- 1980 *A presença do Brasil na vida e na obra de Ferreira de Castro*. Separata do Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade. Vol. 41, n.º 1/2. São Paulo. p. 6-38.

DOMINGOS, Maria de Fátima dos Santos Patranito da Costa

- 2005 *Ferreira de Castro – Ideário e percurso político (1920-1934)*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História Contemporânea, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

EMERY, Bernard

- 1981 *José Maria Ferreira de Castro et le Brésil*. These en vue de l'obtention du titre de Docteur d'Etat. Marseille : Université de Provence.
- 1983 "Ferreira de Castro et la Culture Française" in Actes du Colloque *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*. Paris, 11-16 octobre 1982. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais. P. 533-543.
- 1992 *L'humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*. Grenoble: Ellug.

FERREIRA, Ivone Bastos

- 2003 "(Re)Ler, hoje, Ferreira de Castro", *Esquina do Mundo*. N.º 1. Ossela: Centro de Estudos Ferreira de Castro. p. 88-89.

FREITAS, José de

- 1966 "Ferreira de Castro: um escritor que pertence ao povo", *Diário Popular*, suplem. *Quinta-feira à tarde* (7 Abr.). Lisboa. p. 1, 8-9, 15.

GOMES, Manuel João

- 1994 "Dramas jurídicos e outros negócios", *Público*, suplem. *Leituras* (3 Set.). Lisboa. p. 5.

GOMES, Pinharanda

- 2004 "Os 50 anos de *A missão* de Ferreira de Castro", *Vária Escrita*, Cadernos de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais, n.º 11. Sintra.

MARTINS, Vítor Manuel dos Santos

- 1999 *Um outro Ferreira de Castro*. Aveiro: Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, apresentada à Universidade de Aveiro.

OLINTO, Antônio

- 1966 "Heidegger, Lukacs e Castro" in *A verdade da ficção. Crítica de romance*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas. p. 273-279.

PEREIRA, Fernando Jasmins

- 1956 *Ferreira de Castro – ficcionista. Introdução para o seu estudo*. Separata da revista *Estudos*, ano XXXIII, fasc. X. Coimbra.

PORTO, Carlos

- 1994 “Cinco livros de teatro – À procura de histórias”, *Jornal de Letras* (14 Set.). Lisboa. p. 20.

REBELLO, Luiz Francisco

- 1994 “Prefácio”, in *Sim, uma dúvida basta*. 1.^a ed.. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações D. Quixote. p. 11-15.

SACARRÃO, Maria Manuela da Fonseca

- 1940 *Alguns aspectos da vida e da obra de Ferreira de Castro*. Dissertação de Licenciatura na secção de Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SANTOS, Fernando Piteira

- 1959 “Uma opinião sobre *A curva da estrada*”, *República* (13 Out.). Lisboa. p. 6.

SEPÚLVEDA, Torcato

- 1994 “A natureza como personagem de romance”, *Público* (29 Jun.). Lisboa. p. 25.

3. Bibliografia geral

3.1 Sobre História, Cultura, Sociologia

CASIMIRO, Augusto

- 1922 *Naulila: 1914*. Lisboa: Seara Nova.

FRANÇA, José-Augusto

- 1992 *Os anos 20 em Portugal. Estudo de factos sócio-culturais*. 1.^a ed.. Lisboa: Editorial Presença.

PEREIRA, Suzane Claudia Gomes

- 2010 “A identidade social brasileira no palco das revistas”, in *Ensaio Geral*, Edição Especial. Vol. I, n.º I. Belém. p. 192-202.

RAMOS, Rui

- 1994 “Perante a guerra (1914-1916)” in *História de Portugal*. Direcção de José Mattoso. Sexto volume: *A segunda fundação (1890-1926)*. Lisboa: Círculo de Leitores.

SANTOS, Ernesto Moreira dos

- 1959 *Combate de Naulila: cobiça de Angola – Seus heróis e seus inimigos (memórias)*. 2.^a ed.. Guimarães.

SEQUEIRA, Gustavo de Mattos

1955 *História do teatro nacional D. Maria II*. Vol. II. Lisboa.

TEIXEIRA, Alberto de Almeida

1935 *Naulila*. Coleção “Pelo Império”, n.º 13. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca. Agência Geral das Colónias.

3.2. Vária

AA.VV.

1998 *Centenário do nascimento de Ferreira de Castro*. Exposição foto-bibliográfica e documental. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.

ALVES, Ricardo António

s/da *Museu Ferreira de Castro: catálogo*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

s/db *Guia da exposição*. Museu Ferreira de Castro. Sintra.

CRUZ, Duarte Ivo

1988 “Estudo do ensino de teatro de Garrett a 1970” in *Conservatório Nacional – 150 anos de ensino de teatro. Homenagem a Almeida Garrett. Conferências realizadas no âmbito da comemoração dos 150 anos do Conservatório Nacional a 26, 27 e 28 de Janeiro de 1987*. Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral Escola Superior de Teatro e Cinema. p. 59-64.

FRIAS, Eduardo

1924 “O ano teatral”, *Diário dos Açores* (2 Jan.). Ponta Delgada. p. 2.

GAYO, Affonso

1920 *O mais forte*. Peça em 3 actos. Lisboa: J. Rodrigues & C.^a.

LACERDA, Augusto de

1924 *O pasteleiro de Madrigal*. Tragi-comédia em 5 actos. Lisboa: Ferreira & Franco, Ltd.

Índice onomástico

- Alma luzitana*, 17-29, 30, 32, 36, 55, 83-86, 91, 92
- ALVES, Ricardo António, 11, 14, 32, 63, 64, 81, 83
- AMADO, Jorge, 9
- Amor de Simão*, 13, 14
- BALZAC, Honoré de, 14
- Boca da esfinge (A)*, 6
- BRANCO, Camilo Castelo, 14
- BRASIL, Jaime, 7, 13-15, 32, 41-43, 83
- BRAZÃO, Eduardo, 37, 39
- CABRAL, Alexandre, 86
- CABRITA, Maria João, 81
- Carne faminta*, 6
- Casa dos móveis dourados (A)*, 6
- CASIMIRO, Augusto, 20-22
- CENDRARS, Blaise, 8
- Civilização* (periódico), 7
- COLAÇO, Amélia Rey, 57-61, 63
- Comp.^a Calafate Junior e Alvaro Ribeiro, 31
- Comp.^a Rey Colaço-Robles Monteiro, 65
- CORTEZÃO, Jaime, 37
- COSTA, Joaquim, 39
- Criminoso por ambição*, 5, 6, 14-19, 29, 35
- Curva da estrada (A)*, 8, 12, 41, 42, 56-58, 62, 63, 67, 88
- DANTAS, Júlio, 37
- DOMINGOS, Maria de Fátima, 80, 82, 87
- DOSTOIEVSKI, Fiodor, 14
- “Dr. Silvestre Valente”, 15
- Drama da sombra (O)*, 6
- DUARTE, Mário, 38
- EMERY, Bernard, 14, 17-19, 29-31, 33-36, 83
- Emigrantes*, 1, 7-9, 11, 12, 16, 56, 64
- Epopéia do trabalho (A)*, 6
- ESCRICH, Perez, 14
- ESTORNINHO, Carlos, 87, 88
- Eternidade*, 7, 12
- Êxito fácil (O)*, 6
- Experiência (A)*, 8
- FERNANDES, Eduardo (“Esculápio”), 39
- Ferreira de Castro e a sua obra*, 7
- Fragmentos (Os)*, 10
- “Frederico Navarro”, 65-67
- FRIAS, Eduardo, 6
- GAIO, Afonso, 39, 40
- GALHARDO, Luís, 39
- Hora (A)* (periódico), 6, 36, 38

História do Teatro Nacional D. Maria
II, 66
HUGO, Victor, 14
Impressões de viagens quando eu
trabalhava num navio, 14
Instinto supremo (O), 9, 12
Intervalo (O), 7, 10
Lã e a neve (A), 1, 8, 12
LACERDA, Augusto de, 39, 40
Le patron des navigateurs, 8
LIZ, Diana de, 7
Luso (O) (periódico), 6, 36
Mais forte (O), 6, 19, 36-58, 60-62, 83-
88, 91, 92
MÂNTUA, Bento, 39
Manuel Maria, 39
Maravilhas artísticas do mundo (As), 8,
12
MARTINS, Vítor dos Santos, 83
Mas..., 3, 6, 32
MELO, Augusto de, 37, 38
Memórias duma mulher da época, 7
MENDONÇA, Henrique Lopes de, 37
Metamorfose (A), 6
Missão (A), 8, 12
MONTALE, Eugenio, 9
MONTEIRO, Campos, 7
MONTEIRO, João Pinto, 6, 29
MONTEIRO, Robles, 57, 58, 61, 63,
64, 67, 70, 92
MOREIRA, Alberto, 15, 16, 18, 19, 40-
43

Morte redimida (A), 6
MUSSET, Alfred de, 14
NAVARRO, Judith, 31, 32
NEMÉSIO, Vitorino, 83
NIETZSCHE, Friedrich, 42
NOBRE, Roberto, 64
Obras completas, 8
Obras de Ferreira de Castro, 10
OLINTO, Antônio, 87
OLIVEIRA, Luna de, 39
Oui, un doute suffît, 67
PAIVA, Acácio de, 37
Pasteleiro de Madrigal (O), 40
Pedras falsas, 7
Pequenos mundos e velhas civilizações,
8, 12
Peregrina do mundo novo (A), 6
“Pórtico”, 41, 42, 56-63, 67, 88
PORTINARI, Cândido, 8
PORTO, Carlos, 83
Portugal (periódico), 6, 5, 29, 30, 32,
35, 36
QUEIROZ, Eça de, 14
RAJANTO, Valerio de, 38
RAMOS, Rui, 20
Rapto (O), 6, 19, 29-36, 55, 83-86, 91,
92
REBELLO, Luiz Francisco, 31, 56, 58-
62, 68, 83
Rei ou vilão, 39, 40
RIBEIRO, Aquilino, 9
Rugas sociais, 6, 35, 36

SACARRÃO, Maria Manuela, 83, 88

SALEMA, Álvaro, 11, 12, 15, 32

Sangue Negro, 6

SCHWALBACH, Eduardo, 37

Selva (A), 1, 7, 8, 10, 12, 16, 56, 64

Sendas de lirismo e de amor, 6

Senhor dos navegantes (O), 8

SEPÚLVEDA, Torcato, 87

SEQUEIRA, Gustavo Mattos, 66

SILVA, Ferreira da, 39

Sim, uma dúvida basta, 7, 31, 56-86, 91-94

SIMÕES, Lucinda, 39

STICHINI, Ilda, 39

STRINDBERG, August, 42

Tanger, 39

TAVARES, Francisco dos Santos, 37

“Teatro, autores, actores”, 3, 6

Teatro Bar Paraense, 30

Teatro Nacional Almeida Garrett, 37, 39, 40, 57, 60, 63, 65, 66, 91

TEIXEIRA, Alberto de Almeida, 21

Tempestade (A), 8, 12

Terra fria, 7, 9, 12

TORGA, Miguel, 9

Um homem, 38, 53

VASCONCELOS, José Carlos, 87

Volta ao mundo (A), 8, 12

Voo nas trevas (O), 6

ZOLA, Émile, 14, 33-35

Anexos

MINISTÉRIO DA INSTRUÇÃO PÚBLICA

Direcção Geral de Belas Artes

Decreto n.º 7 762

Usando das atribuições que me confere o artigo 1.º da lei constituinte n.º 891, de 22 de Setembro de 1919: hei por bem decretar, sob proposta do Ministro da Instrução Pública:

Artigo 1.º São instituídos no Teatro Nacional de Almeida Garrett dois prémios anuais de 2.000\$ cada um e destinados aos autores dramáticos e comediógrafos portugueses.

Art. 2.º Ambos esses prémios serão concedidos, mediante concurso prévio e por decisão de um júri, em conformidade com o preceituado pelos artigos subsequentes.

Art. 3.º Até o dia 10 de Novembro de cada época teatral, abrirá a Direcção Geral de Belas Artes, no *Diário do Governo*, dois concursos de literatura dramática: o primeiro para peças em verso ou prosa, não publicadas nem representadas, sobre assuntos da história nacional; e o segundo para dramas e comédias de costumes portugueses da actualidade, escritas em prosa ou verso e não representadas nem publicadas.

§ único. Cada peça entrada nos concursos abrangerá matéria suficiente para o preenchimento de um espectáculo.

Art. 4.º Os concorrentes, que tanto poderão ser os treantes como autores de originais já representados no Teatro Nacional de Almeida Garrett ou noutros teatros de declamação, devem fazer entrega das suas produções ao administrador do Teatro Nacional até sessenta dias, impreterivelmente, da data da abertura dos concursos, encerrando-se a admissão decorrido este prazo.

Art. 5.º Os originais entregues para concurso terão de ser apresentados em caligrafia bem legível, ou impressos, ou dactilografados, e não poderá constar deles o nome do autor.

§ 1.º Devem, porém, conter:

a) Na capa: o título da obra; uma divisa literária; e a indicação de qual é, dos dois concursos, aquele a que se destinam.

b) Na página final de cada uma: a declaração do número de actos ou de actos e quadros que a peça abranja e, por extenso, a do número total das páginas.

§ 2.º Cada peça entregue tem de ser acompanhada dum sobrescrito fechado, não translúcido, em cujo exterior vá reproduzida a divisa a que se refere a alínea a) e dentro do qual se inclua o nome do concorrente.

§ 3.º A recepção das peças far-se-á contra recibos, datados e assinados pelo administrador do Teatro, e de cada um dos quais conste o título da peça e a divisa aposta na capa do original e no exterior do sobrescrito.

Art. 6.º O júri annualmente incumbido de apreciar as obras dos concorrentes estará constituído à data em que termine o prazo para a entrega das peças.

§ 1.º Farão parte desse júri, além do director da Escola da Arte de Representar, do chefe da 1.ª Repartição da Direcção Geral de Belas Artes e do comissário do Governo junto do Teatro Nacional de Almeida Garrett, quatro outros vogais que o Ministro da Instrução Pública convidará, sob proposta do director geral de Belas Artes, devendo um deles ser sócio efectivo da Academia das Sciéncias de Lisboa, secção de letras, e os restantes escolhidos, respectivamente, de entre os dramaturgos portugueses de maior prestígio, de entre os mais cotados críticos nacionais de literatura teatral, e de entre as actrizes ou actores mais categorizados do Teatro Nacional de Almeida Garrett.

§ 2.º Quando, por não aceitação dos convites feitos, haja impossibilidade de organizar o júri nas condições

da segunda parte do parágrafo anterior, proporá o director geral de Belas Artes, ao Ministro da Instrução Pública, outras pessoas idóneas.

§ 3.º O júri elegerá por maioria de votos, na sessão de instalação, um presidente e um secretário, se o Ministro da Instrução Pública os não tiver designado previamente.

Art. 7.º O júri que, em cada ano, houver de apreciar e classificar as peças dos concorrentes iniciará esse trabalho após oito dias da data marcada no artigo 4.º para o encerramento da admissão.

Art. 8.º Anta a manifesta inconveniência de se fixarem, por cominação legal, condições minuciosas a que as peças dos concursos haveriam de subordinar-se, porque assim se lhes tolheria a espontaneidade, atenderá o júri, todavia, e com prudente firmeza de critério, ao preceituado no artigo 33.º do decreto com força de lei n.º 5:787-C, de 10 de Maio de 1919, e ao disposto no artigo 36.º e seu § 1.º do decreto com força de lei de 4 de Agosto de 1898.

§ único. As peças em verso terão prioridade de classificação sobre as elaboradas em prosa, quando haja igualdade dos restantes elementos de apreciação.

Art. 9.º O júri classificará primeiramente, por mérito absoluto, todas as peças admitidas a concurso e se em nenhuma delas verificar mérito que a imponha, assim o comunicará à Direcção Geral de Belas Artes, tornando-se o concurso desde logo findo para essa época teatral. Caso porém reconheça que algumas delas são dignas dos prémios pecuniários criados pelo artigo 1.º deste decreto, distribui-las há em dois grupos: um respeitante às peças históricas e outro às peças de actualidade, classificando-as depois, em cada grupo, por ordem de mérito relativo.

§ único. As decisões do júri serão tomadas por maioria de votos e delas não haverá recurso algum.

Art. 10.º Seguidamente à conclusão das classificações por mérito relativo, proceder-se-á, para se obter o conhecimento dos autores das peças qualificadas em primeiro e em segundo lugar, à abertura pública dos sobrescritos cujas divisas correspondam às das mencionadas peças.

§ 1.º Os nomes dos autores classificados em primeiro e segundo lugar por mérito relativo e os títulos das peças respectivas serão enviados para o *Diário do Governo* até três dias depois de recebida na Direcção Geral de Belas Artes a nota das classificações.

§ 2.º As peças restantes serão entregues, se até o prazo de um ano contado desde o encerramento do concurso forem pedidas pelos seus autores ou por quem legalmente os represente, mediante recibo passado pelo administrador do Teatro e desde que este previamente verifique, pela abertura do sobrescrito respectivo, a legitimidade da restituição.

§ 3.º O administrador do Teatro Nacional guardará inteiro sigillo relativamente aos autores das peças que não foram classificadas em primeiro e segundo lugar.

Art. 11.º O autor da peça que, em cada grupo, obtiver a primeira classificação por mérito relativo terá direito não só ao prémio pecuniário de 2.000\$ criado no artigo 1.º deste decreto, mas também a que a obra classificada seja representada no Teatro Nacional de Almeida Garrett durante a época teatral em que o concurso se efectuou, ou na imediata, salva porém a hipótese de que as despesas da montagem excedam os recursos financeiros da sociedade concessionária do mencionado Teatro e o auxilio pecuniário a que se refere o artigo seguinte.

Art. 12.º Quando no Teatro Nacional de Almeida Garrett não haja cenário apropriado e indumentária adequada para a representação de uma ou de ambas as peças classificadas em primeiro lugar por mérito relativo, o Ministério da Instrução Pública auxiliará as despesas da

Decreto n.º 7 762, *Diário do Governo*, I série, n.º 217, de 31 de Outubro de 1921, que institui um concurso de peças anual. Página 1276.

Fonte: Diário da República Electrónico

sua montagem proporcionando à sociedade artística do referido Teatro até a quantia de 6.000\$.

§ 1.º Esse auxílio só será concedido mediante proposta especificadamente fundamentada pelo comissário do Governo, e o modo pelo qual for dispendido terá a fiscalização deste mesmo funcionário, devendo ficar arquivados na secretaria do comissariado todos os documentos que comprovem e justifiquem os gastos feitos.

§ 2.º Se as possibilidades financeiras da sociedade, acrescidas do referido auxílio até 6.000\$, forem insuficientes para a montagem de ambas as peças, mas bastantes para a montagem de uma delas, decidir-se há, por sorteio realizado perante os autores das duas peças e fiscalizado pelo comissário, qual a que será posta em scena.

Art. 13.º As peças que, à data da abertura dos concursos, já tiverem obtido direitos para a sua inclusão no repertório do Teatro Nacional de Almeida Garrett, nos termos do artigo 29.º e restantes disposições applicáveis do decreto com força de lei n.º 5:787-C, de 10 de Maio de 1919, consideram-se excluídas dos concursos.

Art. 14.º As peças que, tendo obtido classificação do prémio pecuniário, forem representadas no Teatro Nacional de Almeida Garrett ficarão incluídas no repertório do mesmo Teatro com todos os direitos consignados no decreto n.º 5:787-C, de 10 de Maio de 1919, e na parte vigorante do decreto do 4 de Agosto de 1898.

Art. 15.º A peça histórica e a de actualidade que, nos concursos a prémio, houverem sido classificadas em segundo lugar por mérito relativo poderão, mediante livre escolha do respectivo autor, ser desempenhadas por qualquer das companhias de declamação que já estiverem organizadas em teatros de Lisboa e Porto, ao tempo da abertura do concurso respectivo, proporcionando o Ministério da Instrução Pública à empresa que se incumba de representá-las a ambas, ou de representar unicamente uma delas, o subsídio de 1.000\$ por cada peça.

§ 1.º Este subsídio só será cobrável depois do ensaio geral realizado perante o comissário do Teatro Nacional de Almeida Garrett e de aprovada por este funcionário a maneira como a peça é posta em scena.

§ 2.º Quando as peças não forem desempenhadas pelas referidas empresas extra-officiais, até o fim do mês de Junho da época teatral em que se realizou a respectiva classificação por concurso, deixa de subsistir o direito ao subsídio.

Art. 16.º No caso de nenhuma das empresas a que se refere o artigo antecedente assumir, em documento apresentado na Direcção Geral de Belas Artes, até trinta dias depois do efectuada a publicação oficial das classificações,

o compromisso de levar à scena, nas condições desse mesmo artigo e seus parágrafos, alguma ou ambas as peças qualificadas em segundo lugar, será cada uma destas peças que as referidas empresas desaproveitaram publicada por conta do Ministério da Instrução Pública na Imprensa Nacional, ou nalgum outro dos estabelecimentos tipográficos do Estado, em tiragem que não exceda o custo de 500\$ por cada peça.

§ único. A edição da peça, deduzidos os exemplares cativos por lei e mais um destinado ao arquivo do Teatro Nacional, ficará pertença do autor.

Art. 17.º As despesas a que fazem referência os artigos 1.º, 12.º, 15.º e 16.º deste diploma serão cobertas com as receitas derivadas do artigo 4.º da lei n.º 995, de 29 de Junho de 1920.

Art. 18.º O Governo, pelo Ministério da Instrução Pública, regulamentará, se preciso fôr, a execução do presente decreto.

O Ministro da Instrução Pública assim o tenha entendido e faça executar. Paços do Governo da República, 31 de Outubro de 1921.— ANTÓNIO JOSÉ DE ALMEIDA — Manuel de Lacerda de Almeida.

1.ª Repartição

Decreto n.º 7:763

Considerando que o decreto n.º 5:787-B, de 10 de Maio de 1919, extinguindo os exames de instrução primária, alterou, quanto à admissão à matrícula, a alínea b) do decreto de 22 de Maio de 1911, que instituiu a Escola da Arte de Representar;

Atendendo à necessidade de estabelecer para esta Escola disposições semelhantes às que estão em vigor para a admissão a outros cursos;

Nos termos do artigo 3.º da lei n.º 1:068, de 18 de Novembro de 1920; e

Usando da faculdade que me confere o n.º 3.º do artigo 10.º da lei n.º 891, de 22 de Setembro de 1919:

Hei por bem decretar, sob proposta do Ministro da Instrução Pública, que se realizem exames de admissão à Escola da Arte de Representar perante um júri nomeado sob proposta do respectivo Conselho Escolar e de harmonia com os programas da 4.ª classe do ensino primário.

Paços do Governo da República, 31 de Outubro de 1921.— ANTÓNIO JOSÉ DE ALMEIDA — Manuel de Lacerda de Almeida.

IMPRESSA NACIONAL DE LISBOA

Decreto n.º 7 762, *Diário do Governo*, I série, n.º 217, de 31 de Outubro de 1921, que institui um concurso de peças anual. Página 1277.

Fonte: *Diário da República Electrónico*

L.º N.º Exm^o. Snr. Comissário do Govêrno junto do Teatro
Nacional de Almeida Garrett

Para os devidos efeitos, tenho a honra de comunicar
a V.Ex^a. o seguinte despacho de S.Ex^a. o Snr. Ministro da
Instrução Pública:

" A peça " Sim, uma dúvida basta " tem por
tema um caso actual da justiça duma nação
amiga, sendo por isso inconveniente a sua
representação. 4 de Março de 1936.- (a)
A. F. Carneiro Pacheco."

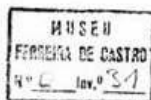
Aproveito êste ensejo para devolver o manuscrito da
referida peça, enviado a esta Direcção Geral com o officio de
V.Ex^a., datado de ontem.

A bem da Nação

Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes,
em 4 de Março de 1936.

O Director Geral

M.H.



Ofício do Director-geral do Ensino Superior e das Belas Artes para o Comissário do governo
junto do Teatro Nacional Almeida Garrett a propósito do impedimento da representação da peça
Sim, uma dúvida basta (1936).
Fonte: Museu Ferreira de Castro

BAR PARAENSE

Companhia nacional sob a direcção de CALAFATE JUNIOR e ALVARO RIBEIRO

HOJE---QUINTA-FEIRA---HOJE

1.ª Representação da primorosa peça, do brilhante jornalista e escriptor portuguez

J. M. Ferreira de Castro

O RAPTO

O RAPTO é um estudo social no mais alevantado grau, duma emotividade rapida e onde o seu autor nos apresenta a revolta da gente moça ante o preconceito que procura suffocar o prazer.

Ferreira de Castro, a pedido desta empresa fará pessoalmente um prologo a sua obra,

Chamamos a attenção do publico paraense para esta peça, escripta pelo seu autor especialmente para esta companhia.

ENTRADA 1\$000

AS 8 3/4 DA NOITE

Cartaz de divulgação da representação de *O rapto* (1918).
Fonte: Sociedade Portuguesa de Autores

